أ.د. عبد الحميد هيمة

الخطاب الصوفي وآليات التأويل

قراءة في الشعر المغاربي المعاصر





دار الأمير خالد

الخطاب الصوفي وآليات التأويل

الأستاذ الدكتور: عبد الحميد هيمة

الخطاب الصوفي وآليات التأويل

قراءة في الشعر المغاربي المعاصر

2014

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب





عنوان الكتاب: الخطاب الصوفي وآليات التأويل

اسم المؤلف: عبد الحميد هيمة

الناشر: دار الامير خالد

رقم الإيداع القانوني: 2013-6763

ر.د.م.ك: 978-9961-9837-8-2

دار الأمير خالد

حي 1074 مسكن، عمارة 09 محل رقم01 ، المجمع الأول، جسر قسنطينة

email : edkhaled.info@gmail.com

مقدمـــة

إن المتتبع للتجربة الشعرية المغاربية المعاصرة في الثمانينيات يلحظ ذلك التطور الفني الكبير الذي بلغه المتن الشعري المغاربي في هذه الفترة، وقد بدأت هذه التجربة تخطو خطواتها الأولى التي كانت مترددة ومحتشمة، ثم أخذت في التبلور في السبعينيات لتشهد مرحلة التطور المبهر مع مطلع الثمانينيات.

ويمكن أن نلحظ لدى غالبية الشعراء ديمومة القلق، والتوتر بسبب عدم الاقتناع والرضا بالواقع الإبداعي آنذاك، وسعي الشعراء إلى محاولة ارتياد آفاق جديدة، وقد كان لذلك نتائج إيجابية في التجربة الشعرية المغاربية، تمثلت على الخصوص في خروجها عن كثير من التقاليد والقوانين التي كانت تتحكم فيها، والسعي لإثرائها بقيم فنية جديدة، مستمدة من التراث العربي الإسلامي.

وقد كان ذلك مشروعا حضاريا، وثقافيا من نتائجه ظهور كثير من التجارب الجديدة أفضت لدى بعض الشعراء إلى الإيغال في عوالم الصوفية والرمزية، ويرجع ذلك إلى صلة بعض شعرائنا بالتصوف، وانفتاحهم على التجارب

الشعرية الصوفية الرائدة، أضف إلى ذلك أوضاع الأمة العربية المتردية، وما تمخض عنها من خيبات أمل متكررة أدت إلى شعور بالإحباط لدى الشاعر المغاربي، ولم يجد متنفسا من هذا الواقع المتأزم إلا في اللجوء إلى تيار الإشراق، والشطح الصوفي، الذي وجد الشاعر في عوالمه الفنية السحرية تعويضا لما افتقده في الواقع من راحة وسكينة، من هنا كانت الصوفية وسيلة الشاعر لتجاوز الواقع، والاقتراب من عالم الرؤى والكشوف العلوية إنها ذلك الملاذ الذي لجأ إليه الشعراء للانفلات من عالم المحسوسات والتسامي إلى عالم المثل العليا، أملا في الخلاص، وبحثا عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمة بالسمو والامتلاء.

وقد عرفت الصوفية قديما بأنها حركة دينية فقط مما أدى إلى ضعف القراءة النقدية للصوفية، وضعف فهمها، وضعف المستوى النظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربية الإسلامية في أغلب الأحيان.

والحق أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر، وليست مذهبا دينيا فحسب وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة إنها تجربة لغوية متميزة، فالألفاظ تفرغ من معانيها لتحمل معاني ودلالات جديدة، وتشحن بإيحاءات تبعدها عن دلالاتها المألوفة وهذه اللغة تتميز بكثافة صورها، ولا منطقيتها وتنطوي على "وظيفة ما بعد لغوية" كما يقول ياكبسون، وما يفهم من هذا الكلام هو أن اللغة الصوفية لغة شعرية رمزية؛ ورمزيتها تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات دلالية جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية.

وهذه الدراسة تحاول الإنصات للشعر المغاربي المعاصر في صلته بالتجربة الصوفية وهي بذلك تقف بين نصين؛ النص الصوفي القديم، والنص الشعري المغاربي المعاصر، وتحاول الإجابة عن الأسئلة التي تمخضت عن هذا اللقاء، وأسست منذ الثمانينيات لرحلة وسمت الشعر المغاربي بسمات جديدة مغايرة لما كان سائدا ومألوفا.

من هنا يمكن أن نحدد بعض الأهداف التي يسعى هذا البحث لتحقيقها فيما يأتي:

1- تحديد معالم الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، وأبعاده الروحية.

2- الكشف عن أنماط الرمز الصوفي في الخطاب الشعري المغاربي، وتحديد القيم الفنية المتولدة عن توظيف هذه الرموز المتنوعة.

3- النفاذ إلى روح التجربة الشعرية المغاربية لإبراز خصوصياتها على مستوى الرؤية، وعلى مستوى البناء الفني، والقوانين المتحكمة في اشتغال الرمز في الخطاب الصوفي.

أما عن الأسباب والعوامل التي دفعتني لتناول موضوع الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر فهي كثيرة منها:

1- صلتي القوية بالشعر المغاربي التي تعود إلى بداية دراستي الأكاديمية في مطلع التسعينات وقد تولد عن ذلك آنذاك إنجاز رسالة ماجستير في الشعر

الجزائري المعاصر، تناولت في أحد فصولها مبحثا خصصته لدراسة الصور الإشراقية الصوفية في بعض التجارب الشعرية، ولا أنكر أن هذه التجارب تركت أثرا طيبا في نفسي، ومن ثم دفعتني لمعاودة قراءة الشعر الجزائري المعاصر ثم توسيع الدائرة لتشمل الشعر المغاربي ككل.

2- قلة اهتمام نقادنا المعاصرين خاصة عندنا في الجزائر بدراسة الشعر المغاربي المعاصر فالدراسات الخاصة بهذا الشعر تعد على أصابع اليد، نذكر منها دراسة الدكتور عمر بوقرورة المرسومة بـ: "الإغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر"، وكتاب "الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر" للدكتور عثمان حشلاف، وهو جزء من رسالة دكتوراه دولة بعنوان "الصورة والرمز في شعر المغرب العربي المعاصر"؛ نوقشت بجامعة الجزائر سنة 1993م والملاحظ أن هذين البحثين لم يفردا موضوع الشعر الصوفي بدراسة مستقلة، وإنما ورد ذلك في شكل إشارات مقتضبة لم تتعمق في تحليل أبعاد الرمز الصوفي بشكل كاف.

-منهج البحث:

إن قضية البحث عن المنهج هي القضية الأولى في كل حقول المعرفة، إذ أن نتائج أي علم مرتبطة بالمنهجية المتبعة فيه، ولذلك فإننا لا نكاد نجد في هذا العصر علما دون منهج، من هنا احتل المنهج أهمية أساسية، وغدا هاجسا مؤرقا لكل باحث يريد ولوج عالم النص الإبداعي، ونحن حين نتعامل مع الشعر الصوفي ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار أن القراءة التقليدية لهذا الشعر

لا تقدم لنا شيئا ذا بال؛ لأن التجربة الصوفية تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة.

إنها تجربة تنطلق من الداخل من عمق الذات الإنسانية لا من خارجها، ولذلك فإن أنسب منهج لقراءة هذا الشعر هو المنهج التأويلي، الذي يقوم على تحليل المادة الشعرية لإدراك المتباعد الدلالي، ويعطي للقارئ سلطة مركزية في مجال قراءة النص، وبهذا المعنى لا تكون القراءة شيئا يمنحه النص، وإنما هي فعل يبنيه القارئ عبر سفر ممتع، وشاق في الوقت نفسه، وفي هذا البحث حاولت الاستفادة مما يتيحه منهج التأويل الذي أحسب أنه الأقرب للتعامل مع الشعر الحديث بشكل عام، والشعر الصوفي بشكل خاص؛ لأنه شعر غامض، ومشتت دلاليا ونصه يبدو مليئا بالفراغات، والمساحات البيضاء التي تبحث عمن يملئها، ولهذا فإن القراءة التأويلية هي المرشد في هذه المتاهة الشعرية التي يصعب الاهتداء فيها إلى المعنى على حد تعبير (أمبرتو إيكو)، وإلى جانب هذه الأسباب التي تبرر استعمال التأويل، وتغري باعتماده منهجا لتلقي هذا الشعر، هناك مبرر آخر، وهو تطور التأويل إلى نظرية القراءة التي تعد حركة تصحيح للانحرافات التي وقعت في الفكر النقدي؛ من خلال إعادتها الاعتبار للمحورين الأساسين في عملية القراءة، وهما القارئ والنص، كما استفدت من السيميوطيقا التي تقدم نظرية منفتحة للتداخل النصي، وتكشف عن الطاقات اللانهائية التي تتيحها التداخلات الإشارية يمكن أن نطلق عليها اسم سيميوطيقا التداخل النصي، وهذه السيميوطيقا تقدم قراءة يكون فيها القارئ

هو منتج المعنى في العمل الإبداعي، وهذا يعني أننا لن نبحث في تشكل النص عبر الذات الكاتبة فحسب، بل سنبحث عن انفتاحه على ذات القارئ بما يحمله في ذاكرته من نصوص سابقة.

وقد قسمت البحث إلى خمسة فصول، ومدخل عام، تناولت في المدخل عرضا للتجربة الشعرية المغاربية المعاصرة، ومراحل تطورها، مركزا على فترة الثمانينيات، والتسعينيات التي شهدت تجديد أسئلة الشعر المغاربي فيما يتعلق بقضايا الكتابة، والممارسة الإبداعية.

-الفصل الأول : تناولت فيه الفضاء المعرفي، والإبداعي للتصوف الإسلامي، فعرفت التصوف لغة واصطلاحا، وبينت حقيقة التجربة الصوفية التي تعد طريقة في المعرفة؛ كما تعد طريقة في الكتابة، وحاولت التركيز على البعد الجمالي للكتابة الصوفية خاصة عند ابن عربي.

-الفصل الثاني : الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي، بينت فيه الصلة الموجودة بين الشعر والتصوف، والتي تنبع من سعيهما إلى عالم يكون أكثر كمالا من العالم المادي، كما أن التصوف قادر على أن يسهم في تطور مفهوم الفن الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة ثم تحدثت عن الخطاب الصوفي في الشعر المغربي القديم فأشرت لأهم أعلامه، وأبرزت اتجاهاته الرئيسة، لأنتقل بعد ذلك للحديث عن الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر، فبينت مجالات التداخل بين التصوف، والشعر المغاربي، ونبهت إلى ضرورة إعادة الحداثة العربية لوضعها السليم بإعادة ربطها بالذات؛ لأنه في

اعتقادي لا يمكن فهم الحداثة العربية معزولة عن آبائها الشرعيين أمثال الحلاج، وابن عربي، والنفري وغيرهم.

-الفصل الثالث : رمز المرأة في الشعر المغاربي، تناولت فيه:

-العلاقة بين الصوفية، والرمزية.

-الحضور الأنثوي في الكتابة الشعرية الصوفية، والذي يتفرع إلى:

أ- حضور لغة الشوق والحنين.

ب- حضور لغة الجسد.

-الفصل الرابع : رمز الخمرة في الشعر المغاربي، وتناولت فيه:

-الخمرة في الشعر الصوفي القديم.

-التلويحات الخمرية في الشعر المغاربي المعاصر.

ثم تحدثت عن أنماط الصور الرمزية وهي:

- الصور الرمزية التصاعدية.

- البنية التقابلية.

وقد تتبعت تجليات هذا الرمز من خلال مستويات مختلفة؛ تبدأ من العنوان ثم التصديرات، أو (النصوص المصاحبة)، وأخيرًا نسيج النص.

-الفصل الخامس : رمز الرحلة

اتخذت هذه الرحلة أشكالا عدة وهي:

-الرحلة في الطبيعة (رمز الطريق)

-الكتابة بآلية العروج والارتقاء.

-السفر إلى أسفل (الأرض)، وفي هذا المجال يتأنث المكان، ويغدو جسدا يعشق.

-الهجرة إلى الله، للانفلات من عالم المحسوسات، والتسامي إلى عالم المثل.

بالنسبة لمدونة البحث فقد حاولت الانفتاح على تجارب إبداعية جديدة في أغلبها لم يعرفها النقد بشكل كاف خاصة عندنا في الجزائر، وبعد قراءة متأنية استقر البحث على (عثمان لوصيف)، و(ياسين بن عبيد)، و(عبد الله حمادي) من الجزائر، و(محمد الخالدي) و(محمد الغزي) من تونس، و(محمد علي الرباوي)، و(حسن الأمراني) و (محمد بنيس) من المغرب.

كما استفدت من عدد كبير من المراجع نذكر منها:

-كتاب أدونيس والخطاب الصوفي، لخالد بلقاسم.

-الزمن الأبدي (الشعر الصوفي)، لوفيق سليطين.

-الشعر الصوفي، لعدنان حسين العوادي.

-الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، والصوفية في الشعر المغربي المعاصر، لمحمد بنعمارة، والصوفية والسوريالية، لأدونيس.

وقد واجهتني صعوبات جمة في هذا البحث في مقدمتها:

1- عملية جمع الدواوين الشعرية التي مثلت مدونة البحث، والتي اضطرتني إلى الانتقال إلى كل من تونس، والمغرب للحصول عليها.

2- صعوبة التعامل مع النصوص الشعرية الصوفية لغموضها، وانفتاح أبعادها الرمزية، فلم يعد النص الشعري المعاصر مجرد بستان وارف الضلال يقصده المرء للراحة والاستجمام، بل أصبح هما مؤرقا، وأصبحت عملية قراءة النص عملية شاقة تحتاج إلى قارئ مثقف لا يكتفي باستهلاك النص، وإنما يساهم في عملية بنائه أيضا.

3- قلة الدراسات التي تناولت الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر.

ختاما أتقدم بجزيل الشكر، والامتنان لأستاذي الدكتور العربي دحو الذي ،تابع مراحل نمو هذا البحث إلى أن اكتمل بناؤه، ولم يبخل علي بتوجيهاته السديدة، وتشجيعاته الدائمة التي منحتني الثقة في النفس، وساعدتني على إتمام العمل.

أشكر كذلك كل الزملاء الأساتذة بجامعة ورقلة، وباتنة، وسطيف على مساعداتهم القيمة ونصائحهم الثمينة.

والحمد لله رب العالمين

سطيف في 04 أكتوبر2006

تمهيد:

شهد الخطاب الشعري المغاربي المعاصر في أواخر السبعينيات تحولات ملحوظة على مستوى المفهوم وآليات البناء والتشكيل الفني، كان من نتائجها بروز مرحلة جديدة مغايرة للمراحل السابقة، وظهور خطاب شعري جديد.

وهناك مؤشرات عديدة تجعل من الشعر المغاربي في مرحلة الثمانينيات والتسعينيات شعراً جديدًا، فهو جديد بالقياس إلى الشعر المغاربي في فترة الستينيات والسبعينيات الذي سيطرت عليه النزعة الإيديولوجية بسبب التوجه السياسي اليساري الذي عم أقطار المغرب العربي بشكل عام.

وتبدو جدته في ذلك التأثر القوي بالاتجاهات والمدارس الإبداعية التجديدية الغربية كالرمزية والسوريالية، والانفتاح على التراث الأدبي بشكل عام سواء كان عربيًا أو أجنبيًا.

وهنا تبرز ظاهرة مشتركة بين عدد كبير من الشعراء ألا وهي توظيف التراث الصوفي واستغلال معطياته الفنية، ونخص بالذكر اللغة الصوفية والرمز الصوفي بمختلف أنماطه، كما سنرى في بقية البحث.

ولمقاربة هذا الخطاب الشعري المغاربي المعاصر والتعرف على ملامحه سنسلك طريقين؛ المقاربة من الخارج، ثم المقاربة من الداخل أي الإصغاء للنص.

وسنبدأ في هذا المدخل بالمقاربة من الخارج، ونشير إلى أن هذه العملية ليست سهلة خاصة إذا كان الأمر يتعلق برصد ملامح تجربة إبداعية تشمل رقعة جغرافية كبيرة وتتوزع على أقطار مختلفة ومتباينة من حيث التطور السياسي، والاجتماعي، والثقافي، وتتعقد المسألة إذا كانت هذه التجربة الشعرية التي نحن بصدد دراستها تمتد على مساحة زمنية كبيرة وهي فترة الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين، وهذه الفترة تتميز بكثرة الأسماء الشعرية وتنوع التجارب؛ ولذلك فهي فترة هامة في حركة الشعر المغاربي المعاصر؛ يمكن أن نعدها مرحلة التأسيس لهذا الشعر واكتساب الملامح المميزة.

ولذلك فسأعتمد في عرضي للتجربة الشعرية المغاربية المعاصرة على طريقة لا تسلم من النقص، ولكنها في تصوري أنسب طريقة لمقاربة هذه التجربة، وتحديد معالمها الفنية ألا وهي طريقة الانتقاء، والاقتصار على بعض الأسماء البارزة في هذه التجربة، والتي يمكن أن نعدها نماذج تختصر تلك التجارب التي يعج بها شعرنا المغاربي في تونس والجزائر والمغرب[1]، وتبعًا لذلك وقع اختيارنا على عدد من الشعراء وهم:

---

(1) اقتصرنا في دراستنا للخطاب الشعري المغاربي المعاصر على الأقطار الثلاثة (تونس، الجزائر والمغرب) لأن توظيف الخطاب الصوفي في بقية الأقطار لم يتطور بالشكل الذي نجده في الأقطار الثلاثة المذكورة كما أني لم أعثر في حدود بحثي على تجارب شعرية صوفية في مستوى التجارب المذكورة في البحث.

- محمد الخالدي، ومحمد الغزي: تونس

- عبد الله حمادي، وعثمان لوصيف، وياسين بن عبيد: الجزائر

- محمد علي الرباوي، وحسن الأمراني: المغرب

واقتراح هذه الأسماء لم يكن اعتباطيًا وإنما كان بعد دراسة سابقة أخذت مني وقتًا طويلاً، وجهدًا كبيراً، تعرفت خلالها على عدد كبير من الشعراء الذين يحضر في شعرهم الرمز الصوفي، واللغة الصوفية. ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى محمد بنيس، وعبد الله راجع، ومحمد السرغيني، وصلاح بوسريف، ومحمد بنعمارة من المغرب، ومصطفى محمد الغماري، وعبد الله العشي، ومصطفى دحية، ويوسف وغليسي من الجزائر، أما تونس فهناك نور الدين صمود، ومحي الدين خريف، ومنصف الوهايبي، وجعفر ماجد، ومحمد عروسي المطوي.

وقد يتساءل أحدهم لماذا ركز البحث على فترة الثمانينيات والتسعينيات فقط، خاصة إذا علمنا أن التجربة الشعرية المغاربية الجديدة تبدأ من عقد السبعينيات، وهي تجربة متصلة من الصعب فصل حلقاتها لدراسة كل حلقة على حدة، فأجيب بأن هذه التجربة نضجت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين اللذين شهدا تبلور مفهوم القصيدة المغاربية الجديدة، واكتسابها لملامحها المميزة، أما قبل ذلك فقد كانت مضطربة ومترددة.

لقد ولدت التجربة الشعرية المغاربية المعاصرة في الستينيات - وإن كانت تأخرت في الجزائر إلى غاية السبعينيات- ثم أخذت في التطور والنمو، ولم يشتد

عودها، ولم تبلغ سن الرشد إلا بحلول عقد الثمانينيات ثم التسعينيات وهو عصرها الذهبي.

أما قبل ذلك فقد كان الشعر المغاربي يعتوره الاضطراب، والضعف فتارة يقوى وتارة يضعف، وهذا تبعًا للظروف السياسية، والاجتماعية، والأحوال الثقافية لكل قطر (تونس، الجزائر والمغرب)، وتبعًا للمستوى الفني للشعراء المغاربة، والذي لم يكن مستقرًا بل كان متفاوتًا من شاعر لآخر.

مراحل تطور التجربة الشعرية المغاربية المعاصرة

أ- مرحلة الستينيات والسبعينيات:

ظهرت القصيدة المغاربية المعاصرة مع بداية الستينيات والدارس لهذه القصيدة "من خلال بنياتها الأساسية يكتشف علاقتها بحركة الشعر الحر"[2] فبعد استقلال أقطار المغرب العربي ما بين (56-1962م) شهد شعرنا المغاربي نزعة عامة تمثلت في التأثر بالشعر الحر الوافد من المشرق واستتبع ذلك ظهور نزعة التقليد للشعراء المشارقة الرواد أمثال السياب ونازك الملائكة، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياتي، ولذلك فقد تميزت تلك المرحلة بأنها مرحلة التعرف على الشعر الحر، والانفتاح على الرومانسية، أما الاشتغل على اللغة فقد كان محدوداً جدًا

(2) أحمد الطريسي أعراب، الشعر العربي المعاصر في المغرب، معجم البابطين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط1 ، 1995، ص501.

بسبب هاجس التركيز على العروض، وكتابة الشعر الحر كما نجد عند أحمد المجاطي، ومحمد الخمار الكنوني، وعبد الكريم الطبال، ومحمد الميموني، ومحمد الصالح باويه، وأبي القاسم سعد الله، وأبي القاسم خمار، ونور الدين صمود، وجمال حمدي.

لقد أقبل هؤلاء الشعراء على القصيدة المشرقية بعد الاتصال الوثيق الذي أتيح لهم بإخوانهم في المشرق، خاصة عندما كان هؤلاء بجامعات المشرق لمواصلة الدراسة، كما هو الشأن بالنسبة للشاعر الجزائري أبي القاسم سعد الله الذي يعترف بأن: اتصاله بالإنتاج العربي القادم من المشرق ولا سيما لبنان، واطلاعه على المذاهب الأدبية، والمدارس الفكرية والنظريات النقدية، حمله على تغيير اتجاهه، فحاول التخلص من الشعر التقليدي، وذلك بكتابة الشعر الحر فجاءت قصيدته طريقي، والتي يقول بأنها أول قصيدة متحررة في الشعر الجزائري، وقد نشرها بجريدة البصائر سنة 1955م[3].

وقد أدى هذا التأثر القاصر بالقصيدة المشرقية إلى ظهور الشاعر المشرقي في بعض هذه التجارب بشكل مكشوف واستمر ذلك حتى في بداية السبعينيات خاصة في الجزائر مما أدى إلى انتشار "قصيدة النسخة"[4].

---

(3) ينظر أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب، بيروت، ط2 1977، ص52.

(4) ينظر عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، ج2، 1988، ص12.

ويرى عبد الله راجع أنه يمكن "أن تصنف البدايات الأولى للقصيدة المغربية المعاصرة في إطار المحاولات التي بذلها الشاعر المغربي لهضم وتمثل القصيدة المعاصرة في المشرق، وقد أقبل الشاعر المغربي على هذه القصيدة دارسًا ومتذوقًا، ولجأ من أوتوا ثقافة مزدوجة من الشعراء المغاربة إلى الغرب محاولين اختصار المسافة التي يمكن أن تطول بينهم وبين الغرب لو أنهم قرأوا القصيدة العربية المتأثرة بالغرب في المشرق العربي"[5].

وقد أدى ذلك كما أسلفنا إلى ظهور الشاعر المشرقي في القصيدة المغاربية بدلاً من الشاعر المغاربي "ومع ذلك لا بد من الإشارة إلى أن الهم المغربي لبث واضحًا في هذه الكتابات بنسبة تكبر أو تقل تبعًا لانشغال الشاعر المغربي بقضايا الساعة في مجتمعه، إلا أن الجانب الفني من هذه الكتابات ظل في الغالب الأعم نسجًا على منوال الغير"[6]، وما قيل عن الشعر المغربي يصدق على الشعر التونسي، والجزائري كما هي الحال عند أحمد حمدي الذي يقتبس كثيراً من شعر السياب في قصيدته "تائه في مملكة القلق"[7] بل نجده يردد عبارات السياب في قصيدته "غريب على الخليج"[8]، هذه الظاهرة نجدها أيضًا عند أزراج عمر، ومحمد زتيلي وغيرهما.

---

(5) المرجع نفسه، ص11، 12.

(6) المرجع نفسه، ص12.

(7) ينظر أحمد حمدي، انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط2، 1982، ص13.

(8) ينظر السياب، الديوان دار العودة، بيروت، مج1، 1971، ص517.

وعلى الرغم من كل هذا فإني أرى مع الدكتور محمد بنيس أن ظاهرة الشعر المعاصر في أقطار المغرب "لم تكن حدثًا عابراً، ولا نزوة تتلاعب بعقول مجموعة من الشباب أغراهم الغي، والانحراف عن الأسس الصحيحة -كما يدعي المحافظون- إن هؤلاء الشعراء بحساسيتهم الواعية، كانوا يقدمون شرطا من شروط التغير على صعيد بنية الوعي المغربي في المجال الشعري، وهم كمجموعة من المثقفين التقدميين ... كانوا يعملون بثبات وصبر من أجل تأسيس علامة تتجه نحو المستقبل"[9] ومن ثم فقد كانت هذه الظاهرة الشعرية بداية وعي ناتج عن الظروف المحيطة بالشعراء آنذاك.

وبحلول السبعينيات أخذت هذه الظاهرة في التوسع، وانطلقت كتيار قوي عرف بتيار شعراء الطليعة بالمغرب الذي يشكل "اتجاهًا يتميز بوضوح عن جميع الاتجاهات الأخرى المعاصرة له من كلاسيكية ترجع إلى العصور الأولى من الشعر العربي، إلى الكلاسيكية الجديدة المنبثقة عن القرن التاسع عشر، وإلى رومنسية مدارس (المهجر)، و(الديوان) و(أبولو)"[10]، وقد انتقل الخطاب الشعري المغاربي في فترة السبعينيات "من فترة الهضم والاستيعاب إلى فترة أخرى بدأت

---

(9) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب -مقاربة بنيوية تكوينية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2 ، 1985، ص383.

(10) عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت 1987، ص73.

تظهر خلالها ملامح الذات المغربية الصميمية في تجربة احتكاكها بمعطيات الواقع وسيرورته التاريخية"[11].

ولعل من بين أهم أسباب نجاح القصيدة السبعينية هو تخلصها من آفة الاجترار وتكرار القصيدة المشرقية كما كان سائدًا من قبل، ثم تمكنها من إنشاء منابرها الخاصة من جرائد ومجلات[12] ساهمت في نشر هذا الشعر الذي عرف باسم (شعر الطليعة).

1- شعر الطليعة في تونس:

في تونس كانت البداية مع الشاعر (محمد الحبيب الزناد)[13] الذي بدأ ينشر محاولاته الأولى سنة 1966م، وقد نجد نصوصًا شعرية سابقة متفاوتة من حيث المستوى الفني إلا أنها تشترك في نزوعها الواضح إلى تبني الشعر الحر، كما هي الحال عند الطاهر الهمامي[14] وفضيلة الشابي اللذين يمثلان مع الحبيب الزناد

---

(11) عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، عيون المقالات، الدار البيضاء- المغرب، ج2، ط1، 1988، ص13.

(12) من هذه الجرائد والمجلات نذكر: مجلة آمال والشعب الثقافي في الجزائر، مجلة فكر والملحق الثقافي لجريدة العمل في تونس، وفي المغرب المحرر الثقافي،وجريدة الاتحاد الاشتراكي.

(13) ولد بالمنستير في 1946/12/25، نشر نتاجه الشعري في السبعينات.

- ينظر، عمر بن سالم، القانون الأساسي وتراجم الأعضاء، اتحاد الكتاب التونسيين 1989، ص256.

(14) ولد بالعروسة (بوعرادة) في 1947/03/25، شاعر وباحث جامعي.

- ينظر المرجع نفسه، ص594.

ثالوث شعر الطليعة، ولقد تضافرت على ظهور ما يسمى بشعر الطليعة عوامل عديدة منها:

1- تخرج أجيال من المثقفين من الجامعة التونسية تلقوا تعليمًا عصريًا متسلحًا بأحدث المناهج، ومواكبًا لأبرز التطورات الفكرية والفلسفية في أوربا.

2- ظهور جيل من الأساتذة التونسيين أخذوا على عاتقهم مسؤولية تجديد مناهج الدراسة واطلاع الطلبة على أحدث المستجدات في مجال الأدب والنقد[15] كما فعل أستاذ اللسانيات صالح القرمادي (1933-1982م).

ولذلك فلا غرابة أن تكون الطليعة "من أبرز الحركات الأدبية رفضًا للموروث، وخروجًا عن المقنن والمسطر والرسمي والمؤسس، وأعمقها التزامًا بقضايا المستغلين والمستضعفين، حتى جعلت من طريقة التعبير والمستوى اللغوي الذي به نعبر مسألة نضالية ومسألة جمالية"[16].

وعلى صعيد الإيقاع عبر شعراء الطليعة في بياناتهم عن اقتناعهم بأن الشعر العربي قد استنفد طاقته وانتهى، ولذلك فعلى شعراء الطليعة أن يهجروا أوزان الخليل، ويخلقوا موسيقى جديدة وهذا لإيمانهم بأن "التطور الحقيقي للشعر إنما يقع على صعيد الموسيقى الشعرية"[17]، وهي موسيقى تنبع من القصيدة ذاتها،

---

(15) ينظر، حمادي صمود، الشعر العربي المعاصر في تونس، معجم البابطين، ص133.

(16) ينظر المرجع نفسه، ص133، 134.

(17) محمد صالح بن عمر، والهادي بحوش، "موسيقى شعرية جديدة"، مجلة الفكر، ع4 (15 جانفي 1970)، ص35.

وطبيعة التجربة التي تعبر عنها، فلا مجال لقوالب جاهزة وصالحة لمختلف التجارب والحالات الشعورية فلكل شاعر موسيقاه الخاصة و"لكل قصيدة جوها الإيقاعي الخاص"[18].

ولعل أهم بيان يجمع تطلعات هذا الجيل في البحث عن إيقاع بديل وبناء الشعر على رؤى تستمد من العصر كيانها هي قصيدة محمد الحبيب الزناد:

قصائدي
لا تحمل طعم قديم الشعر
وكثيرًا ما تعبر عن شكل هذا العصر
عن مشاكل هذا العصر
فهي إذن قصائد شكليه
قصائد عصرية
قصائدي لا قصد لها
فهي مقصودة لذاتها
وليست جنودًا مجندة
ولا أعلاما مفردة
ولا نصوصا صحيحة معتمدة
ولا أعمالاً باقية مخلّدة[19]

(18) الطاهر الهمامي، "كلمة بيانية في غير العمودي والحر"، المرجع نفسه، ص56.
(19) محمد الحبيب الزناد، كيمياء الألوان، الدار التونسية للنشر 1989، ص10.

وقد عرفت هذه القصيدة التي تستمد كيانها من أصوات الحياة ولغة الناس تسميات عديدة منها (غير العمودي والحر)، و(القصيدة المضادة)، و(أشعار بلا شعار)[20] التي كتبها كل من صالح القرمادي، ومحمود التونسي، وسمير العيادي، "وقد همشت هذه التجارب حضور الذات في الممارسات لفائدة المرجع التاريخي للهوية المحلية، ولأوهام التونسية"[21]، ولذلك فقد تولدت عن هذه التجربة نصوص "هجينة في أحيان كثيرة كانت تبدو كالمترجمة أو كالمستعارة، أو نصوصا جديدة كالقديمة، ولم تُجْد الجعجعة البيانية ولا نفع الضجيج التبشيري والنظري أمام قلة الطحين الإبداعي الفعلي"[22].

وهنا نصل إلى نتيجة هامة لا يمكن إغفالها أو التغاضي عنها وهي "تعثر القصيدة التجريبية التونسية في طور التبشير بها والتنظير لها عن تحقيق النقلة الجمالية"[23] وظل البون شاسعًا "بين موجودها الذي تحقق فعلاً، ومنشودها الذي أعلنته قولاً؛ فقد كان يحدو روّادها خلق نص تونسي (لا غربي ولا شرقي) ولم يتسن ذلك بالقدر الذي أرادوه"[24].

---

(20) الطاهر الهمامي، "القصيدة التجريبية في تونس- أوهام التحديث"، مجلة القصيدة، ، الجاحظية، الجزائر، ع2001/9، ص82.

(21) يوسف ناوري، "تاريخية القصيدة بين تعددية الذات واختلاف الأزمنة" المرجع نفسه، ص105.

(22) الطاهر الهمامي، "القصيدة التجريبية في تونس- أوهام التحديث"، المرجع نفسه، ص85.

(23) المرجع نفسه، ص85.

(24) المرجع نفسه، ص85.

ولعل هذا هو السبب الذي كان من وراء عودة أقطاب شعر الطليعة إلى أوزان الخليل، والتراث العربي القديم، بعد الإفلاس الذي أحاط بمحاولاتهم التجريبية المتعددة التي أخطأت نهج التجديد الصحيح، وهذا ما نجده مثلاً عند كل من الطاهر الهمامي، والحبيب الزناد اللذان عادا إلى تعاطي القصيدة الخليلية - لكن دون التخلي عن التجريب- بعد شعورهما بإفلاس محاولاتهما التجريبية المتعددة التي ارتدت في نظر بعض النقاد، أو أخطأت نهج التجريب الصحيح.

2- القصيدة المعاصرة في المغرب:

ميز النقاد المغاربة بين ثلاث مراحل مرت بها القصيدة المغربية المعاصرة حسب بنيتها العامة وهي: "بنية السقوط والانتظار، وبنية الشهادة والاستشهاد، وبنية المواجهة"[25].

ففي مرحلة الستينيات سادت بنية السقوط والانتظار، وفي السبعينيات نجد شيوعًا قويًا لبنية الشهادة والاستشهاد، أما فترة الثمانينيات فتميزت ببروز بنية التأسيس والمواجهة، وفي هذه المراحل جميعها تبرز مشكلتان أساسيتان: المشكلة الأولى ترتبط بالمجال الإيديولوجي، والثانية تتصل بعنصر اللغة الشعرية.

(25) عبد اللطيف بن اود، في شعرية قصيدة الحداثة العربية- القصيدة المغربية نموذجًا ، (رسالة جامعية مخطوطة) كلية الآداب بالرباط، ج2 ، ص238.

ففي مرحلة السبعينيات مثلاً "نجد أغلب النصوص الشعرية ملتزمة بواقعها التزامًا صارخا، فالشاعر يعي دوره في المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، فهو يعمل من أجل التغيير لبناء أسس لأفق مستقبلي يسعد فيه الجميع، ولكن على الشاعر ألا يقدم أفكارًا، بل أن يقدم شعرًا من خلال رؤيا"[26]، فهل وفق الشاعر المغربي المعاصر في ذلك؟ هل استطاع أن ينقل الواقع بأسئلة الفن وأن يعيد خلقه من جديد كما هو منطق الإبداع؟ أم أنه عجز عن تحويل السياسي إلى شعري؟

مع أن القضية نسبية لا يمكن تعميمها على جميع الشعراء فإننا نحسب أن مرحلة السبعينيات قد أفلحت في تحقيق تحول إبداعي أدى إلى تغيير مسار الكتابة الشعرية عما كانت عليه في فترة الستينيات، وتمكنت من تقديم شعر من خلال رؤيا، ولم يسمح بطغيان ما هو سياسي على ما هو شعري؛ لأن الشاعر إنما يقدم رؤيا ولا يعرض أفكارًا.

ويمكن أن نعطي مثالاً بالشاعر (محمد بنيس)[27] الذي جسد في شعره الحركة النفسية للذات المبدعة في مواجهتها للواقع، فشعره هنا نموذج للنص النضالي المضاد، يقول بنيس:

رميت العين موالاً من الأحلام

على عيني

---

[26] أحمد الطريسي أعراب، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت 1995 ص503.

[27] ولد بمدينة فاس عام 1948، شاعر وباحث أكاديمي، صدر له أول ديوان وهو "ما قبل الكلام" سنة 1969. ينظر ملحق كتاب عبد الله راجع، القصيدة المغربية بنية الشهادة والاستشهاد، ج2 ، ص181.

رميت القلب وردًا صاعدًا بيني وبين القلب

على قلبي

رميت الرجل خطوا واقفا مني

ربطت علامتي بالحرف

وسرت مع الجميع أقوم أحبابًا لأحبابي

لأن الحب علمني

لأن عيون أحبابي

تطوف اليوم في عيني

بها أبصرت هذا العصر

فعلمني

لفات الشعر سرًا مغلقًا على صدري

فعلمني

لهاث الغول ممدودًا من الطعنة

فعلمني

فكنت السر في جهري

وسرت مع الجميع أقوم أحبابًا لأحبابي[28]

وفيما يخص اللغة الشعرية فإننا نجد كذلك تفاوتًا واضحًا في استعمال اللغة عند شعراء السبعينيات، بل في الشعر عامة "فمن مستوى عادي تقوم فيه اللغة بنقل الأفكار والمضامين إلى مستوى آخر تلعب فيه الكنايات والتشبيهات والاستعارات دورها الأساس إلى مستوى ثالث تقوم عناصره على لون من البناء الرمزي والأسطوري"[29].

واللغة في الشعر المغربي وفي غيره تخضع لهذه المستويات، ولكن ما يهمنا هنا هو الحديث عن المستوى الذي بلغته اللغة الشعرية في هذه المرحلة من تاريخ الشعر المغربي المعاصر، وعبارة (الشعر المغربي) "تغري بالتعامل مع المتن الشعري في المغرب باعتباره جسدًا متناغمًا أو باعتباره حركة خطية متآلفة ومتنامية، غير أن مجرد الاستسلام لهذا التوهم من شأنه أن يلغي ثراء هذا المتن، ويمحو تعدّده، وتنوعه، ويتعالى على تمزقاته، والحال أن المتابع للمشهد الشعري في المغرب يدرك أن هذا المتن الشعري إنما يستمد العديد من منجزاته وإضافاته من تمزقاته ذاتها، ومن العنف الذي تحكّم بالرؤى، والمواقف، والممارسات"[30].

---

(28) محمد بنيس، "شهادات تمر في الأذن والعين"، المحرر الثقافي، ع(25 ماي 1975).

(29) أحمد الطريسي أعراب، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ص508.

(30) محمد لطفي اليوسفي، حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة والمنطقة الحرام، ضمن كتاب في الشعر المغربي المعاصر (دورة أحمد المجاطي الأكاديمية)، ص51.

والحق أن هذه الصراعات، والتمزقات هي ضريبة البحث عن التميز، والرغبة في المساهمة في تجديد شعرنا العربي.

فقد انطلقت رحلة الشاعر المغربي لتجديد أسئلة الشعر العربي من الوعي الفاجع إذ لا خيار أمام الشاعر المغربي إذا أراد أن يجد له تحت الشمس بقعة، ومكانًا إلا أن يواجه الحقيقة المذكورة التي عبر عنها المجاطي قائلاً: "الشعر المغربي في شموليته كان متخلفا في مختلف العصور السابقة بالنسبة للأقطار العربية الأخرى .. أومن بأن المجتمع المغربي قضى عصورًا طويلة لم يستطع فيها أن ينجب شعراء حقيقيين"(31).

وهذا الوعي الفاجع الذي بدأ في الستينيات سيستعاد في السبعينيات، فلقد استيقظ شعراء المغرب العربي في السبعينيات على حقيقة مذهلة، عبر عنها محمد بنيس بقوله: "لم يعرف المغرب العربي؛ بعد الشابي ممارسة شعرية بالعربية تحتمي بالسؤال، والجسارة إلا في السبعينيات، ففي السبعينيات اكتشف شعراء شبان أن قصيدة المغرب العربي تقليدية لأنها قنوعة لا تسائل، ولا تواجه، ولا تتأمل"(32).

ولذلك فقد أصبحت مقولة الخصوصية المغربية "بمثابة هاجس مضن، هاجس مؤرق لأن الدروب المؤدية إلى تلك الخصوصية المحتملة؛ الخصوصية التي من شأنها أن تضمن للقصيدة الفرادة، والجدة والتغاير تظل ملتبسة، ملتوية، غير بيّنة والثابت أن هذا البحث المضني هو الذي أدى إلى نوع من الصراع الحاد بين

(31) ينظر، محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985 ص428.
(32) محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص138.

الأجيال والتجارب، فصارت الممارسات الشعرية تتشكل مأخوذة إلى حد الهوس بنفي غيرها والحرص على إقصائه"[33]. ولذلك وجدنا من الشعراء من يمجد النسيان، ويدعو إلى محو الذاكرة في تجاربه الشعرية أو التبرء من الآتي وقتل المستقبل، وهذا ما يصرح به محمد السرغيني في قوله: "أية حداثة دعا إليها شعراء السبعين؟ إن مقولات الحداثة كما جاءت على لسان شعراء السبعين، ليست إفراز واقع راهن تعيشه القصيدة المغربية المعاصرة، إنما هو استنساخ عن مصدرين، غربي مباشر، وهو مقولات جماعة (تل-كل) الفرنسية وعربي غير مباشر، وهو مقولات (جماعة شعر اللبنانية)، وهي مقولات مستنسخة بدورها من الجماعة آنفة الذكر"[34].

ويضيف السرغيني مصدرًا آخر وهو "التمرغ الانبهاري على تراب المناهج التحليلية المعاصرة كالبنيوية التكوينية، وكالشعرية، وكالسميولوجيا"[35] خاصة إذا علمنا أن أغلب الشعراء في هذه الحقبة هم من الجامعيين، الذين أكملوا دراساتهم العليا، وأصبحوا نقادًا بارزين.

ولعل هذا ما جعل المجاطي يتبرأ من ممارسات جيل السبعينيات قائلا: "كثيرًا من الشعراء الذين يكتبون اليوم لا يكتبون شعرًا بمشروع إبداعي وإنما يكتبون شعرًا بمشروع نقدي، ولذلك كثر الحديث في الشعر عن بيانات القصيدة، وبيانات

---

(33) محمد لطفي اليوسفي، حضور الشعر المغربي المعاصر الكتابة والمنطقة الحرام، ص55.

(34) محمد السرغيني، مجلة بصمات، كلية الآداب - جامعة الحسن الثاني، فاس 1982، ص14.

(35) المرجع نفسه، ص16.

الشعر، والغريب في الموضوع أننا حين نقرأ هذه البيانات لا نجد فيها شيئًا جديدًا بالقياس إلى ما قرأناه في بيانات حركة الشعر في مجلة (شعر)، وفي مجلة (الآداب) يعيدها علينا هؤلاء بعد مرور ثلاثين عامًا وهذا مؤسف جدًا"[36].

ولكننا على الرغم من كل هذا لا نستطيع أن ننكر وجود منجزات فنية وجمالية حققتها القصيدة السبعينية، والدراسة النصية كفيلة بالكشف عن تلك الإنجازات الهامة، وقد سعى بعض النقاد المغاربة لرصد هذه الإنجازات التي حققتها القصيدة السبعينية التي تؤرخ لبنية الشهادة والاستشهاد خاصة على صعيد اللغة وهنا ننوه بجهود الدكتور محمد بنيس الذي يرى أن "الشعر والإبداع عامة في المغرب والعالم الثالث شهادة قبل كل شيء، وهنا تكمن أحقية وجوده، فإن سيادة الحديث السياسي، وتهميشه للسؤال الشعري معوقان لا محالة للتحولات الإبداعية التي لا فائلة في خضوعها واستسلامها"[37]؛ لأن للشعر قوانينه الخاصة.

والحق أن الإخفاق الذي ميز بعض التجارب الشعرية في السبعينيات يرجع في جانب هام منه إلى هيمنة الخطاب الإيديولوجي على عناصر الإبداع والفن في الشعر، هذه الهيمنة التي تضاءلت في تجارب شعراء التأسيس والمواجهة –كما سنرى لاحقًا– الذين أسسوا لمفهوم جديد للشعر "يتجلى في تغيير مساره من مجال الخطابة والإنشاء إلى ميدان الكتابة بمفهومها الأدبي والشعري"[38] وهذا ما سيدفع

---

(36) أحمد المجاطي، جريدة الاتحاد الاشتراكي (الملحق الثقافي)، ع (88/4/10)، ص07.

(37) أحمد الطريسي أعراب، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ص509.

(38) المرجع نفسه، ص 509.

بالشعر إلى التطور على مستوى الرؤيا والأدوات لتأكيد هويته الحضارية المتميزة من جهة وتفجير لغة النص من الداخل لتأسيس لغة جديدة، وتحويل الممارسة الشعرية إلى كتابة وفعل وجود.

وتختلف الزوايا التي ينظر من خلالها النقاد[39] والشعراء إلى التجربة الشعرية المغربية في السبعينات، فبول شاوول مثلاً يشير إلى ما يتميز به الأدب المغربي من طموح بقوله: "ولعل هذا الطموح بالذات الذي بدأ المشرق العربي يفتقر إليه، بعدما ظن أنه اكتمل هلاله، هو وراء لعبة الاستهلاك التي بقي المغرب خارجها، والتي سقط فيها عميقًا المشرق العربي (بيروت، دمشق، القاهرة) فالمشرق العربي يقع اليوم في الجواب أو في الكمال، المغرب العربي يتحفز في السؤال، وبينما نجد أن المشرق العربي وتحت ضغوط الواقع الاستهلاكي يظن أنه (وصل) وبالتالي احترف وامتهن نجد المغرب العربي ما زال عند حدود الهواية"[40].

ويقول الشاعر (حسن الأمراني): "إن الوجه الشعري المغربي -فيما يخيل إلي- هو ذلك الذي بدأ تكوينه في بداية الستينيات وشرع يكسب ملامحه المتميزة مع أواسط الستينيات وأواخرها، واستوى على سوقه في بداية السبعينيات، وما

---

(39) من الدراسات النقدية التي تناولت الشعر المغربي المعاصر بحسب تاريخ ظهورها:
- المصطلح المشترك، إدريس الناقوري، صدر سنة 1977.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، صدر سنة 1979.
- درجة الوعي في الكتابة، نجيب العوفي، صدر سنة 1980.
- ينظر، عزيزالحسين، شعر الطليعة في المغرب، ص98.

(40) عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة – بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، ص13.

أرى الذين جاءوا بعدهم استطاعوا أن يقدموا شيئًا ذا بال، بل أرى انتكاسة جلية كان من بعض مظاهرها تسرب (قصيدة النثر) تسربًا غير شرعي، إذ لم يكن أغلب أصحابها مزودين بالشرارة التي يتولد عنها الوهج الشعري ... لا يمكن الحديث عن المعاصرة في الشعر المغربي دون أن تتلقفك جملة من الأسماء: محمد بنطلحة، محمد بنيس، عبد الله راجع، محمد علي الرباوي، عنيبة الحمري، أحمد مفدي، كل أولئك وسواهم ممن حاولوا بكثير من التوفيق تأسيس أو تأصيل أسس الشعر المغربي المعاصر، إلا أن مسيرة كل هؤلاء قد أصيبت ببعض التحولات التي كانت متفاوتة في الأصالة والابداع فعنيبة الحمري مثلاً: ينتكس في رحلته التي قام بها ما بين ديوانه الأول الواعد حقًا، ومجموعته الثالثة التي نزل فيها إلى درك لم يكن ينتظر منه، وغلبت على محمد علي الرباوي الرمزية التي أسقطته –في بعض قصائده– في غموض فج، وأولع محمد بنيس بالتجريب على مستوى الشكل إلى درجة الهوس، فأدرك التجديد وأخطأ الحداثة، وظل محمد بنطلحة دون هؤلاء في خط تصاعدي سليم ... أيا كان الأمر فإن التجاوز لا يمكن أن يفهم إلا بأنه بحث جاد وسعي حثيث نحو (النموذج الكامل) الذي ظل حلمًا يؤرق الشعراء، وفي قلب ذلك الأرق يكمن الإبداع، إن في النصوص الشعرية التي ظهرت في السبعينيات بالمغرب ما يبشر بخير، وينبئ عن الدرجات الأولى في تحقيق التجاوز طلبًا للنموذج الكامل، ولكن غثاءً كثيرًا زاحم ذلك الإبداع"[41].

---

[41] عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة – بنية الشهادة والاستشهاد، ج2، ص64، 65.

ويقول الشاعر (أحمد بنميمون): "أما عن شعر الشباب في اللحظة الراهنة فإن ما يميزه هو إحداث هؤلاء لنقلة نوعية في النظر والتعامل مع الشعر والواقع التاريخي في الآن نفسه، بحيث لم يعد الشعر ممارسة نظرية أو استجابة لنوازع ترغب في أن تتحقق في التعبير الشعري، لم يعد الشعر عملاً تجريديًا ونشاطًا ذهنيًا، إن من ملامحه التجاوز والصدام والتتبع الدقيق للخطة التاريخية من أجل فهمها من الداخل، واستغلال معطياتها من أجل الفضح والتعرية، ومن أجل التفاعل مع القارئ"[42].

ما يمكن استخلاصه من هذه الآراء هو اختلافها الشديد، وتناقضها فيما بينها أحيانًا، ولعل سبب ذلك أن التجربة الشعرية السبعينية في المغرب هي تجربة شعراء أفراد، وليست تجربة أجيال، يقول عبد الرحمن طنكول: "ما يلفت الانتباه، منذ الستينيات إلى اليوم، هو بروز أصوات عدة يتسم كل واحد منها بفرادته رغم التقاطع الذي قد نلاحظه فيما بينها على مستوى المنطلقات والأبعاد والأساليب، فالشعر المغربي حسب اعتقادي، لم يعرف تطورًا يقوم على القطيعة والرفض بقدر ما اتجه إلى تثمين التعددية في التجارب، والرؤى الفردية، ومن هذا المنطلق يبدو لي أن أنجع نهج لدراسة الشعر المغربي الحديث ليس الخوض في معارك مختلفة حول الأجيال والحقب، ومدى ارتباط كل جيل بسياقه التاريخي، والاجتماعي، وإنما

(42) المرجع نفسه، ص68.

البحث عن المميزات التي حققتها"[43] القصيدة المغربية المعاصرة، وجعلتها تسم الشعر المغربي بميسم الحداثة.

وعلى العموم فإن المتن الشعري المعاصر في المغرب قد حقق نوعًا من التجاوز بالقياس إلى شعر الستينيات، إلا أن النقاد يختلفون في تحديد مظاهر هذا التجاوز، ودرجته.

ففيما يتعلق باللغة الشعرية يقول أحمد المجاطي: "إن من حق الشعر –وهو يتجه نحو تحقيق اللحظة الحضارية- أن يثور على اللغة باعتبارها ضحية من ضحايا المنطق، ولكنه ليس من حقه أن يقطع الخيط الرابط بين اللغة وبين الوجدان القومي على غرار ما نكتب اليوم حين نرفض أن نكتب شعرًا إلا ونحن متحللون من كل مكتسبات القصيدة العربية التي تعتمد على طبيعة لغوية حدسية تتأبى على كل تحليل"[44] والمجاطي هنا يرفض الثورة الجذرية التي تقطع كل صلة مع التراث، وإنما يدعو إلى تطوير اللغة الشعرية بما يتناسب مع الواقع واللحظة التاريخية، إذ لا يمكن أبدًا أن تنبثق اللغة من الفراغ أو العدم. ومهما يكن الأمر فإن شعر السبعينيات يكتسي أهمية كبيرة في ديوان الشعر المغربي المعاصر، وذلك لسببين رئيسيين:

---

(43) عبد الرحمن طنكول، الشعر المغربي الحديث: الأثر والبرزخ، ضمن كتاب في الشعر المغربي المعاصر (دورة أحمد المجاطي)، ص41، 42.

(44) عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، ص101.

1- سبب تاريخي- أجيالي: ويتمثل في أن هذه الكتابات الشعرية تمثل حلقة ربط بين جيل الستينيات، وجيل الثمانينيات، وأنها استطاعت أن تحقق بعض الاستقلال عن الشعر المشرقي.

2- سبب جمالي جوهري: يتمثل في أن نتاجات جيل السبعينيات استطاعت أن تحقق القطيعة التامة مع القصيدة التقليدية على مستوى الشكل (الوزن)، والمحتوى خاصة بعد انفتاحها على تجارب الشعر العالمي، وأدت في أواخر السبعينيات إلى ظهور قصيدة النثر[45].

ولكن يبقى أهم ما أنجزه جيل السبعينيات هو مساهمته في النقلة الحداثية التي مهدت للتطورات التي جاءت فيما بعد على يد جيل الثمانينيات الذي تميز ببروز ظاهرة القلق حول ضيق التعبير، والذي أدى إلى خروج اللغة من حقل المألوف إلى حقل الغريب، والتحليق في أجواء الرمز، والأسطورة، واللغة الصوفية.

3- الشعر السبعيني في الجزائر:

ارتبط الشعر الجزائري في مرحلة السبعينيات بجيل جديد من الشعراء نما وعيهم في ظل الاستقلال، كما أنه ارتبط بتلك الأحداث والتطورات السياسية التي عاشتها الجزائر في الميادين السياسية والاجتماعية والاقتصادية "فإذا كانت

(45) صبحي حديدي، في الشعر المغربي المعاصر (دورة أحمد المجاطي)، ص32، 33.

ثورة التحرير الكبرى 1954 قد فجرت كوامن الإبداع لدى شعراء الثورة فلقد، فجرت حركة التغيرات الجذرية في المجتمع الجزائري من تأميم للثروات الوطنية، وتقرير العلاج المجاني، وديمقراطية التعليم، وثورة زراعية وثقافية، وإنجاز للقرى الاشتراكية، وبناء قاعدة مادية لانطلاق الثورة الصناعية ... وغيرها، فجرت كل تلك المظاهر علاقات جديدة في الشارع، والبيت، والمؤسسة، وكان لابد لهذه التحولات الجذرية أن تحدث أثرها في الحياة الثقافية والأدبية، كان لابد لها أن تفجر شيئًا جديدًا يساير هذه التغيرات ويتطور معها"[46]، فكانت تجربة الشعر السبعيني التي قادتها نخبة من الشعراء الشباب منهم عبد العالي رزاقي، ومصطفى محمد الغماري، وأزراج عمر، وأحلام مستغانمي، وأحمد حمدي، وحمري بحري، والعربي دحو، وعبد الله حمادي، وعبد القادر السائحي، وآخرون.

وعلى الرغم من حداثة تجارب هؤلاء الشعراء، ونقص تجربتهم الإبداعية فقد "كان فراغ الساحة مدعاة إلى احتضان كل تجربة، وإشهار كل شيء له علاقة بالإبداع الثقافي والشعري، ولم تكن ساعتها تطرح الإشكالية الأسلوبية وجماليات التعبير والمفاهيم الدلالية ... وقد نمت التجارب لذلك في نوع من الخطابية الحماسية التي ما لبثت أن بدأت في التلاشي مع بداية الثمانينيات".[47]

---

[46] ينظر، عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة الجزائر 1995، ص2.

[47] علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر – القارئ والمقروء، منشورات الجاحظية، الجزائر 1995، ص7.

ومن العوامل التي ساعدت على انتشار هذه الكتابات وجود عدد من الصحف والمجلات التي احتضنت هذه التجارب وأمدتها بالرعاية والاهتمام نذكر منها على الخصوص مجلة (أمال)[48] وجريدة (الشعب الثقافي)[49] و(المجاهد الأسبوعي)[50] يضاف إلى ذلك المؤسسة الوطنية للكتاب التي دعمت نشر دواوين الشعراء الذين يؤيدون التوجهات السياسية للدولة. إلا أن هذه التجربة الشعرية الجديدة كانت تفتقر لحركة نقدية بناءة، ولنقاد مختصين يوجهون هذه الإبداعات الشعرية الشابة، وقد أدى ذلك إلى "ظهور كتابات تتجه اتجاهًا لا يخدم الحركة الشعرية، وإنما يخدم قضايا هامشية"[51]، وكان ذلك سببًا لانكسار الشعر السبعيني، وانفصال هذه التجارب عن المتلقي، وعن الآثار الشعرية التراثية، وخلق نموذج (شاعر الموضة)[52] وهو نموذج زائف مقلد في كثير من الأحيان.

إلا أننا رغم ذلك نسجل قفزة في مسار الحركة الأدبية الجزائرية، بفضل عطاءات إبداعية منحت الساحة الأدبية زخمًا خاصًا ومتميزًا، مما يجعلنا نعد فترة السبعينيات –رغم ما شابها من سلبيات– نقطة البداية لحركة الشعر الجزائري الحديث، وقد أخذت هذه التجربة في التبلور والنضج أكثر فأكثر مع حلول عقد

---

(48) صدرت عن وزارة الإعلام عام 1969، وتخصصت في نشر أدب الشباب.

(49) ملحق بجريدة الشعب صدر ما بين (1972، 1975).

(50) جريدة صدرت عام 1962.

(51) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دارالغرب الإسلامي،بيروت ط2، 1985، ص171.

(52) عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر، ص4.

الثمانينيات، حيث نلتقي مع تجربة جديدة مفتوحة، وبألوان متعددة أهم ميزاتها ديمومة التوتر، وعدم القناعة، والرضا بالواقع الراهن[53].

وعلى العموم فقد حققت القصيدة السبعينية بعض الإنجازات خاصة وأنها استطاعت أن تمزق المألوف والثابت في الشعر الجزائري الحديث قبل الاستقلال سواء على صعيد المضمون بتبني القضايا الاجتماعية، أو على صعيد الشكل بالتجديد في الوزن، واللغة الشعرية التي حلقت في مناخات فنية جديدة، ونشير في هذا الصدد إلى تجارب بعض الشعراء منهم أحمد حمدي، أزراج عمر، عبد الله حمادي، مصطفى الغماري ... هؤلاء الذين اعتنوا بتطوير لغتهم الشعرية مما جعلها تشرق بأجواء إبداعية جديدة حققت للقصيدة السبعينية وما بعدها حداثتها، مثل استيحاء صور الطفولة بحثا عن بر الأمان، ومحاولة اقتناص اللحظة الهاربة لمواجهة الواقع، واستخدام اللغة الدرامية التي تجسد مأساة الانفصال وغربة الشعراء عن واقعهم، وكذلك استخدام اللغة الصوفية للكشف عن الحقيقة المستترة في مظاهر الوجود وإعادة الاعتبار للأجواء الروحية المفعمة بالسمو والامتلاء.

ولكن إذا كانت التجربة الشعرية الجزائرية في فترة السبعينيات قد استطاعت أن تمزق المألوف، فإنها سرعان ما خلقت مألوفًا من نوع جديد، وهو الوقوع في أسر التوجه الإيديولوجي، واختفاء المذهبية السياسية وراء هذه الحركة الشعرية، فأصبح شعرنا مليئًا بالقضايا والشعارات، ولكنه شبه خال من الإبداع والفن.

---

(53) ينظر،المرجع نفسه، ص4.

وهذا التغليب لجانب المضمون السياسي جعل بعض التجارب تتحرك في نطاق فني ضيق، كان من نتائجه تحول الخطاب الشعري من مستوى التلميح إلى المباشرة والتقرير، كما أدى إلى انحسار خيال الشعر شيئًا فشيئًا، فإذا بهذه التجارب تتحول إلى ما يشبه "عدسة التصوير التي تلتقط الواقع دون أية إضافة ذاتية، إنه موقف التابع الذي يردد أصداء الإذاعات ونشرات الأخبار ... لا موقف المكتشف للمستقبل والمتنبئ بالأحداث الحامل لمشعل الرؤية المستقبلية"[54]، وهذا ما نلمسه في بعض كتابات أحلام مستغانمي، وعبد العالي رزاقي، وأحمد حمدي التي وسمت الشعر السبعيني "بسمة باهتة فيها الحماسة، والمراهقة الأدبيتين أكثر مما فيها من المعاناة الواعية المتملكة لإمكانات القول الشعري"[55]، فقد اختلط الأمر على بعض الشعراء "فظنوا أن الواقعية الثورية هي رصف لألفاظ الشعارات، والمصطلحات السياسية أو الإيديولوجية، ففقدت اللغة الشعرية على أيديهم ميزتها الجمالية، وأصبحت شبيهة بلغة الصحف اليومية، والمنشورات السياسية"[56]، والأمثلة كثيرة، يقول عبد العالي رزاقي:

ضعي الآن حرف النداء

أمام جموع المساكين والفقراء

فإن مدينتنا ليس فيها غريب ولكننا الغرباء

---

(54) سعد دعبيس، قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث، دارالصدرلخدمات الطباعة، القاهرة 1990، ص23.

(55) علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، ص28.

(56) محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص384.

وقولي لمن يتسكع من ساحة "الشهداء"

"لأول ماي"

قرانا كبيرة

وأكبر منها قلوب الأحبة إذ تتعانق فيها وجوه الرفاق[57]

فاللغة في هذا النص باهتة تفتقد للشحنة الإيحائية، فإذا هي تتحول إلى تعليق سياسي صريح يفتقر إلى الحس الأدبي "والملاحظة الأساسية على هذا النوع من القصائد أنها تبسط قضية الإنسان الاجتماعية، والسياسية تبسيطًا مبتذلاً؛ لأن تصور الشاعر لها يقوم على التفاؤل السطحي، ومن ثم ينتهي إلى نهايات سلاجة، ومن نتائج تلك السطحية انحدار الصور إلى المباشرة، والتقرير، وسقوط الرموز (ساحة الشهداء، أول ماي) إلى حضيض البلاغة القديمة"[58].

ولنأخذ نصًا آخر هذه المرة (أحلام مستغانمي) ربما يكون أكثر وضوحًا في إبراز الرؤية الشعرية السبعينية عند هذه الشاعرة:

واليوم أول نوفمبر

بعد أيام عيد الفطر

هذا الصباح خمسة عشر ثائرًا سقطوا في مدينة عربية

---

(57) عبد العالي رزاقي، الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1977، ص57.

(58) عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الشعر الجزائري المعاصر (رسالة ماجستير مخطوطة)، ص103، 104.

افتحي مقابرك أيتها الأرض الطيبة[59]

فهذا النص لا يبرز أي ملمح فني جمالي، وهو يفتقد لأدنى سمات الشعر، وحتى النثر، لينزل إلى مستوى اللافتة السياسية الفارغة التي تتنافى مع القيم الشعرية المعروفة، إن مثل هذه النصوص لا تعدوا أن تكون مجرد رصف لألفاظ لا توحي بأية أبعاد شعرية سوى الجهر بالموقف الإيديولوجي، ومهاجمة السلطة التي تقهر شعوبها بشكل ساذج، وسطحي، وبلغة فجة، في حين أن اللغة هي عصب التجربة الشعرية، وقلبها النابض.

وإذا جئنا نبحث عن الأسباب التي كانت وراء إخفاق التجربة الشعرية السبعينية وجدنا ثلاثة أسباب رئيسة:

1- الفقر المعرفي للشعراء لحداثة تجاربهم الفنية، وضعف ارتباطها بالتراث، إذ أننا نحسب أن الشاعر الذي يفتقر إلى الدراسة العميقة لتراثه الثقافي والأدبي، لا يستطيع أن يمدنا بتجربة فنية أصيلة بل "ليس بمقدور الفن عامة أن يقدم جوهر الحقيقة دون إلمام الفنان الواسع بالمخزون الثقافي الموروث محليًا وعالميًا"[60]. إن الشاعر إذا انفصمت علاقته بتراثه وثقافته، فإنه يصبح غير قادر على إظهار الصورة الحقيقية لحياة أمته، وإبراز خصوصياتها الحضارية، أما إذا كان الشاعر ملمًا بالموروث الثقافي العربي، والعالمي فإن ذلك يؤهله للفحص والتحليل، ويثري تجاربه الفنية.

---

(59) أحلام مستغانمي، على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1972، ص32.

(60) عبد القادر فيدوح، "حركية الإبداع"، مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع8، ص21.

2- وقوع الشعراء -بسبب حداثة تجاربهم- في أسر تقليد القصيدة المشرقية، وبالتالي بروز ظاهرة التمثل الرديء لتلك التجارب فقد كان الأمر يقتضي أولاً هضم تلك التجارب ثم إدراجها بعد ذلك في إطار التجربة الجزائرية الخاصة.

3- ابتعاد الشعراء عن الهم الشعبي الحقيقي، حيث يمكن القول بأن أغلب شعر شعراء السبعينيات "كان ترجمة لرؤى سياسية غير مندمجة في صلب الواقع الحياتي ومن المعاناة اليومية للمواطن، كان الشعر يمثل فئة معينة باسم (الجماهرية) وباسم (الشعب)، كان يمثل أبراجًا خاصة لا تنزل إلى المكابدات العميقة الحضارية، والنفسية، والاجتماعية"[61].

من هنا نستنتج أن القصيدة الجزائرية في مرحلة السبعينيات لم تكن موفقة لهذه الأسباب، ولأسباب أخرى لا يتسع المقام لذكرها، إلا أنه مع بداية الثمانينيات أخذ المتن الشعري الجزائري ينتقل من مرحلة الهضم، والاستيعاب إلى مرحلة جديدة أخذ يمتلك فيها ناصية الحداثة الشعرية.

ب- تجديد أسئلة الشعر المغاربي الراهن

يكفي أن نقرأ "مقدمة المشهد الشعري في المغرب"[62] حتى نقف على نزعة التمرد على الشعر السبعيني من طرف جيل الثمانينيات، وهذا التمرد لم يقتصر

---

(61) علي ملاحي، شعرية السبعينات في الجزائر، ص42، 43.

(62) ينظر يحي بن الوليد، شبكة المرايا الثقافية على الأنترنيت، ص4 – 13.

على الشعر المغربي، بل تجاوزه إلى الشعر الجزائري، والتونسي؛ إن "التمرد والثورة، والإحساس العميق، والسير دومًا إلى محبة المثل العليا هي طبيعة الفنان، وهدفه؛ الفنان دومًا ينفذ إلى أعماق الأعماق، ويشعر دومًا بمحبة أكيدة لكل ما في الطبيعة، والوجود، فيحميها من الأذى، ويحتويها كلها في قلبه لتحيا خالدة"[63].

فإذا كان الاشتغال على اللغة في مرحلة السبعينيات محدود جدًا، بسبب التركيز على العروض، وظهور الهاجس السياسي، فإن مرحلة الثمانينيات، والتسعينيات شهدت انفتاحًا كبيرًا على مستوى التجريب، "وبدل الخوض في مسألة الالتزام أو إغناء الشعر بالأسطورة وهما مسألتان شغلتا العديد من الشعراء في المشرق العربي، تمكن الشاعر المغربي من نقل السؤال إلى قضايا الكتابة ومضايقها، وكيفيات الخروج من الصنعة، والإنشاء لتحويل الممارسة الشعرية إلى كتابة، وفعل وجود"[64].

وهكذا استطاع الشاعر أن يطور ثقافته ويعمق زاده المعرفي، وهذا فتح الممارسة الشعرية على أصقاع جديدة كان من نتائجها تحول الشعر من مجال الموهبة إلى فضاء التقنية والمعرفة، ومن أحادية الأسلوب إلى تعدد الأساليب.

إن الشاعر المعاصر "لا يستظل بظل الشعر، بل يهبه من معارفه ما يفتتح قدّام الممارسة الشعرية أكثر من أفق معرفي، والمعرفة في هذه الحال لا تدخل الضيم على

---

[63] ثريا عبد الفتاح ملحس، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت (د ت)، ص293.

[64] محمد لطفي اليوسفي، "حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة والمنطقة الحرام في الشعر المغربي المعاصر"، ص56.

الشعرية بل تعضدها، ولا تفضح عجز منتج الخطاب بل تدل على اقتداره، وهي لا تجسد الارتجال بل تجسد الصبر على مجاهدة الكلام، ومغالبته حتى يفي بمقاصد مبدعه، بل إن الوعي المعرفي الذي يصدر عنه الشاعر يحمل في تلاوينه ما يجعل منه طاقة محركة تكشف أن الإبداع إنما يطلع في جانب كبير منه من الكدّ ورشح الجبين"[65].

إن هؤلاء الشعراء يجمعون بين الموهبة، والمعرفة بمفهومها الواسع، مما يجعل منهم أصواتا متفردة ذات مميزات خاصة بكل واحد منهم، فأنت عندما تقرأ على سبيل المثال لمحمد بنيس، أو محمد الخالدي، أو عثمان لوصيف، أو محمد علي الرباوي تشعر بأنك تقرأ لتجارب جديدة غير مكررة بل إن لكل تجربة فرادتها، وخصوصيتها خاصة على صعيد اللغة، وإن كانت هذه الإبداعات تشترك "في هاجس موحد يعود لحس الفجيعة، وفضاعة الواقع الموبوء، وعظمة الأزمة التي امتد لهيبها، فالشاعر إما مخمور بكأسه، وإما محتميًا بظل امرأة، وإما هاربًا إلى فوضاه، أو إلى جحيم عراه يستوقف الذكرى، ويسترجع أيام الطفولة بحيث يستأنس بمداعبات ظلالها والاستغراق في حلاوة أيامها"[66].

وقد نتج عن ذلك بروز ظاهرة الاغتراب لدى شعراء ما بعد السبعينيات، وهو ناتج عن إحساس بالتناقض، وعدم الترابط بين الشاعر، والواقع العربي الذي يعاني منذ هزيمة 1967 انتكاسة حضارية عامة، وهنا يقع الشاعر في محنة الانفصال

---

(65) محمد لطفي اليوسفي، حضور الشعر المغربي المعاصر، ص 63، 64.

(66) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران – الجزائر 1993، ص64

عن الواقع المعيش، والرغبة في الاتصال بواقع مغاير، "بحيث تتجلى الهوة عميقة بين إحساسات مرهفة تغرق بفيض عوالمها الشفافة، وبين واقع أرضي جحيمي فتعلن الذات –بوعيها الحاد- انفصالها المؤقت، والبحث عن البديل اليوتوبي،"(67) وهنا تبرز المفارقة بين طموح الذات إلى عالم المثالي، وواقع مأساوي سوداوي ينبئ بالدمار والهلاك، فينفصل الشاعر عن العالم المادي ويهرب إلى العالم الأمثل، عالم التوحد بالمطلق.

ولا غرو أن تتلون نصوص ما بعد السبعينيات أو الشعر الجديد بلون الحزن والتمزق والضياع، والرؤيا المتشائمة. "فلم يتحقق [في الجزائر] طموح الكادحين والفقراء والفلاحين كما كان يحلم به أحمد حمدي وعبد العالي رزاقي وحمري بحري ... ولم يجن هؤلاء البسطاء الذين كانوا خامًا لحلم الشعراء إلا التعاسة مما كانوا يأملونه من ثوراتهم الثلاث (الزراعية والصناعية والثقافية)، فلم يختف الظلم الاجتماعي، ولم تسقط الإمبريالية، بل تهاوت الأوهام الشيوعية، والاشتراكية كجلمود حطه نظام العولمة من علِ"(68) وازدادت شراسة الهجمة الصهيونية على فلسطين، وجبروت الطغيان والهيمنة الأمريكية، وانتشار الاستبداد السياسي، وانعدام الحرية والتعفن السياسي.

ولسنا هنا بصدد تقديم مقاربة سوسيوتاريخية، ولذلك نكتفي بهذه الإشارات السريعة للواقع العربي، ونرجع لمساءلة المتن الشعري، ومحاولة الاقتراب من هذا

---

(67) المرجع نفسه، ص70.

(68) أحمد يوسف، يتم النص الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص83.

النص الشعري المختلف فمن سمات هذا النص الشعري المختلف عدم وجود هوية موحدة، فهو منفتح متعدد الجذور لا تشرف عليه أبوة متسلطة، ولا مرجعية محددة، تحد من جموح مغامراته الإبداعية[69]، وإنما هو نص مثلته في المغرب أصوات شعرية جديدة، وهو ما يعبر عنه منذ 1987 بـ "التجربة الشعرية الجديدة"[70] وهي أصوات تؤرخ لزوال السياسي، وتراجع الكثير من القيم، والمعتقدات السالفة، وتؤسس لمرحلة جديدة[71] في فهم الشعر يتجلى في تغيير مساره، وإحداثه لخلخلة في جسد اللغة، فلم يعد الشعر "أدبًا بالمعنى المصطلح عليه؛ وإنما أصبح تساؤلاً حول جوهر الإنسان والوجود، ورغبة في تغيير صورة العالم؛ إنه باختصار، إعادة صياغة للإنسان وللوجود"[72].

وفي تونس كما في المغرب نجد أن "الممارسة الشعرية الجديدة لا تعدو أن تكون حركة أفراد يتفاوتون موهبة، وثقافة، ومعرفة باللغة ونواميسها، وحذقها لآليات هذا الجنس الأدبي"[73].

وتستوقفنا في هذا المجال أسماء كثيرة نذكر منها: محمد الخالدي الذي يعد واحدًا من أهم الأصوات الشعرية المغاربية، وأكثرها تفردًا خاصة على صعيد اللغة، "فهو يحتفي بها أيما احتفاء حتى لتتحول إلى غاية تطلب فلا تكاد تدرك لصعوبتها

---

(69) المرجع نفسه، ص97.

(70) مقدمة المشهد الشعري في المغرب، شبكة المرايا الثقافية، ص13.

(71) يطلق بنيس على مرحلة الثمانينيات اسم مرحلة التأسيس والمواجهة.

(72) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص161.

(73) عامر الحلواني، "اتجاهات الشعر الجديد بتونس"، مجلة الحياة الثقافية، ع126 (جوان 2001)، ص51.

وتمنعها، وقد افتتن بها منذ نشأته، وربما كان ذلك بسبب قراءاته المبكرة، فهو يذكر بأنه لم يتأثر في مراهقته لا بالشابي ولا بجبران وغيره من شعراء المهجر كغيره من أترابه، بل كان يعجب أكثر ما يعجب بشعراء المدرسة الرمزية اللبنانية مثل: الأخطل الصغير، وأمين نخلة، وفؤاد سليمان، وإلياس أبو شبكه بصورة خاصة"[74].

من هنا جاء احتفاء (محمد الخالدي)[75] وافتتانه باللغة إلى حد جعلها وطنًا بديلاً بعد الإحباط الذي أصاب الأمة العربية جراء انهيار جميع قلاعها، وإفلاس كل خطاباتها "ولم يبق من صرح قائم سوى صرح اللغة فلاذ به الشاعر، وهكذا أصبح للغة وظيفة أخرى غير وظيفتها الأصلية؛ إذ تحولت إلى شكل من أشكال المقاومة بعد سقوط جميع الجبهات الأخرى"[76].

يقول الخالدي في حوار أجراه معه (محسن بن أحمد) في جريدة الصباح الأسبوعي: "إن الكتابة كانت وستظل بالنسبة إلي شكلاً من أشكال المقاومة، إنها النسغ الذي يمدني بالطاقة لمواجهة هذا العالم بكل ما فيه من قسوة وبشاعة وهي إلى ذلك عالمي البديل أقيم فيه ممالكي بعيدًا عن كل رقابة"[77]، وديوان "المرائي والمراقي" خير دليل على احتفاء الشاعر باللغة، فهو يشيد بها ويشيد بتفوقه في ميدانها:

---

(74) علياء العلوي، "الخالدي كاتبًا لسيرتين في المرائي والمراقي"، جريدة بريد الجنوب، ع114 (30 جوان 1997).

(75) شاعر تونسي معاصرولد عام 1948 بمدينة المتلوي بتونس.

(76) علياء العلوي، جريدة بريد الجنوب، تونس، ع 114.

(77) حوار مع الشاعر، جريدة الصباح الأسبوعي، تونس، عدد (1 ديسمبر 1997)،.

مَدَدٌ .. مَدَدٌ .. مَدَدٌ

سبحاني لم يبلُغْ شأوي أحدُ

مَدَدٌ .. مَدَدٌ .. مَدَدٌ

لغة ما فكَ مغالقها أحدُ

وسماءً لم يرْقَ مراقيها أحدُ

وطـواف مـا بين الأرض

وبين سمـاء رفعت

لم يـدر بـه أحـدُ

مَدَدٌ .. مَدَدٌ .. مَدَدٌ

أبدٌ من نـورٍ

وتخومٌ شاسـعةٌ

ما طاف بها أبداً أحدُ

مَدَدٌ .. مَدَدٌ .. مَدَدٌ

حق لمثلي أن يشمَـخَ

ليس كمثلي أحـدُ(78)

(78) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، الأطلسية للنشر، تونس 1997، ص118، 119.

ولكن هذه اللغة تعجز أحيانًا عن استيعاب رؤيا الشاعر، وارتياد العوالم التي يحلو للشاعر أن يبحر فيها:

لغتي تضيق

ماذا لو اتسعت حروف الأبجدية

فأقول معراجي ورؤياي النبية

ماذا لو اتسعت فيهدأ في دمي هذا الحريق

أتوسل اللغة العصية تنثني

مالي وللرؤيا النبية تصْطفيك فلا أطيقُ

أنى لهذي الأبجديّة أن ترودَ مجاهلاً

من لألإٍ ألقٍ فلا يجتاحها هذا البريقُ

لغتي تضيق

وكلّما راودْتُها جفَلتْ

لتتركني وفي دمي الحريق[79]

إن المرائي والمراقي ليست تجربة لغوية فحسب، وإنما هي تجربة روحية تستمد مناخها من التصوف الإسلامي، بل هي "مشروع شعري"[80] كما يقول الشاعر

---

[79] المصدر نفسه، ص40، 41.

[80] ينظر حوار مع الشاعر أجراه محسن بن أحمد، جريدة الصباح الأسبوعي، تونس، ع (1 ديسمبر 1997).

نفسه، تتميز "بالعمق الروحاني الذي يسعى إلى تمجيد كل ما هو طهراني نازع إلى البراءات في عرفانية شفيفة تتراقى إلى الجليل من المعاني المتعارف عليها عند المتصوفة"[81]، ولكنها لا تقف عند المعاني الصوفية القديمة، وإنما تنخرط في أسئلة الواقع، وهمومه اليومية، وهي معادلة من الصعب أن يحققها كل الشعراء، ولكنها تحققت عند بعضهم، ومن هؤلاء نجد في الجزائر الشاعر (عثمان لوصيف)[82] الذي يعد من أكثر الشعراء امتلاء بالفيض الصوفي، ولعل ما يميز شعره هو بروز ظاهرة الاغتراب، والقلق، والرغبة في الانسحاب من الوجود لأنه مصدر ما يعانيه من شقاء، وتشتت، وجفاف روحي، ولذلك نجده يبحث عن واقع أسمى، عن ملاذ روحي، عن وطن جديد، عن الجوهر المفقود، ويسعى لخلق وجود مواز في هذا العالم الشعري، يقول عن نزعته الصوفية: "النزعة الصوفية متجذرة في حياتي منذ الأزل، وهي عندي رؤية ومعاناة ورسالة سامية لإنقاذ البشرية، لقد انتهى عصر النبوات وعلى الشاعر أن يكون نبيّ العصر، والصوفية عندي ليست شطحًا أو دروشة، وليست انزواءً أو انطواءً بل هي ثورة شعرية لتغيير الواقع والسمو بالإنسان إلى منابع روحه الأولى، إنها فيوضات المحبة والخلاص، وإني أحاول أن أؤسس لصوفية جديدة"[83].

---

(81) راشد عيسى، "المعمار الفني في شعر محمد الخالدي"، جريدة الفينيق الأردنية، ع (1 سبتمبر 2000).

(82) شاعر جزائري معاصر ولد سنة 1951 في طولقة ولاية بسكرة – ينظر معجم البابطين، مجلد3، ص 470.

(83) نور الدين درويش، "حوار مع عثمان لوصيف"، جريدة النور الجديدة، الجزائر، ع (10 ماي 2001).

وفي هذا الصدد يرى أحد النقاد أن الخلاص من محنة الغربة التي تحدثنا عنها "إنما هي رهينة بتنمية ملكة الرؤى، والكشف الصوفية، وأن وصول الإنسان إلى لحظات الكشف هذه تحرره من التفكير العقلي المجرد الذي أثبت أنه غير قادر وحده على إدراك أي معنى حقيقي"[84]، وهنا تكمن المفارقة بين طموح الذات إلى العالم المثالي، والواقع المأساوي الذي تحيا فيه، والذي ينبئ بالدمار والهلاك، فلا تملك هذه الذات إلا الهروب إلى العالم المطلق إلى مملكة الله:

هابطٌ أرضكِ المستكنة في رعشة السهر

أفتح في روضة الأبديّة دربي

وأدخل مملكة الله ..

أخلع نعليَّ

أمشي على التوت والأقحوان السماويّ

أوغل في غبش الصلوات وأهتف باسمكِ

أدنو من العرش

ألقاك .. يا امرأتي المستحمَّة بالنور

أطلق عصفورة الناي

أقرأ تعويذة العشق

---

(84) محمد زكي العشماوي، الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دارالنهضة العربية، بيروت1980 ص59.

أرفع عن وجهك القُدسي الحجاب

وأسجد عند التجلِّي[85]

يقدم الشاعر هنا رؤية كشفية تصدر عن حس سوريالي ما ورائي عميق يسعى إلى تجريد العالم من ماديته، ووصل الكيان الإنساني بالعالم الكلي (المطلق) بحثًا عن مخرج لتعاسته في هذا العالم الضيق الذي لا يتسع لهواجسه، ورغباته في التوحد، ومعانقة المطلق، ولذلك فهو يوغل في الفناء، ويدنو من ينابيع التجلي ليرى أنوار المشاهدة، ويستمر (عثمان لوصيف) في رحلته الصوفية مفجرًا حنينه إلى رؤية النور، وهذه الرؤية لا تتحقق إلا بالسجود، ولا تتم إلا في حالة الغياب عن الحس أي في حالة السكر:

في السجود أراك

فأغمض عيني من نشوة الخوف

أغمض كي أتأمل وجهك أكثر

يأخذني سحر عينيك

أغرق من دفقات الجمال وأغرقُ في الفيض ..

أسكر[86]

---

[85] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، دار هومة، الجزائر(د ت)، ص20.

[86] المصدر نفسه، ص21.

وهذا النص كما نرى دعوة لمجافاة الواقع بما هو مرئي ثابت، ومعانقة الباطن بما هو سري وغير ثابت، ولعل هذه هي نقطة التقاطع بين الصوفية والسوريالية[87] والتي تكمن في اعتمادهما مبدأ الرفض للواقع، والبحث الدائم عن (الواقع الأسمى)، وهنا يلتقي عثمان لوصيف مع الخطاب الأفلوطيني، الذي جاء فيه: "من أراد أن يدرك النفس والعقل والآنية الأولى، فينبغي أن ينكمش إلى ذاته، ويهجر عالم الحس ويغيب عنه بقدر إمكانه، ويرفض الحواس، ويستعمل القوى الباطنية، فحينئذ يبصر من داخل إبصارًا حقيقيًا، وينظر قوى ونور مضيء، ويمتد نظره الباطن أضعاف ما كان يمتد بصره الظاهر"[88]، وعثمان لوصيف -كما رأينا- في النص السابق يتقاطع مع الخطاب الأفلوطيني في توجهه وإشراقه بالأنوار، وانتشائه بفيوضات السكر، فالشاعر يبدو صوفيًا متعطشًا إلى الفناء في حضن الألوهية، ولذلك فهو يهجر عالم الحواس، ويستعمل قواه الباطنية، ويجعل من الحب طريقًا لتحقيق الفناء الذي هو غاية كل متصوف، "ولقد ظل (الأنا) الذي رمز به الصوفية إلى بشريتهم، مثار عذاب شديد لهم لأنه حجاب كثيف يفصلهم عن الحق، ولم تكن إزاحته وتجاوزه بالأمر اليسير؛ لأن الانخلاع عن البشرية حال طالما عانى منه الصوفية كثيرًا وحالات (الوجد) عندهم تكاد تشبه حالات النزع قبل

---

(87) لمزيد من التوضيح ينظر كتاب أدونيس، الصوفية والسوريالية صفحة 174 وما بعدها.

(88) ينظر شاكر عبد الحميد، "قراءة في ديوان محمد عفيفي مطر"، مجلة فصول، ع 1، 1986/2.

الموت"[89]، فالرؤيا الصوفية إذن تقوم على الفناء الذي عبر عنه لوصيف بـ(التعري) وهو الذي به تحصل المعرفة، يقول في قصيدة (حورية الرمل):

وتعريت

تقدمت إلى ينبوعها الطُّهْرِ

بعين غاوية

قلت: ماذا؟

وتنشقتُ حنين اللهب الأوّل

صليت على دين المجانين

جعلت العشق ربًا

ثم قدمت القرابين

ومرّغتُ دمي في الساقيه[90]

وهكذا تبدو لنا صوفية (عثمان لوصيف) دعوة لرفض الواقع الخارجي واستلهام عالم الباطن بوصفه قوة خفية متبصرة قادرة على إدراك الحقيقة الكامنة خلف مظاهر الأشياء، ولذلك فعثمان لوصيف لا يجد متعة إلا في التواصل مع المتعالي (الباطن)، وفي المقابل رفض الظاهر وإدانته، وقريب من هذا المعنى نجد

---

[89] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق 1986 ص27.

[90] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص7، 8.

صوفية (ياسين بن عبيد)[91] في ديوانيه (الوهج العذري)، و(أهديك أحزاني)، ويستوقفنا الديوان الأول الذي يعد باكورة نتاج الشاعر، "هذا الديوان رغم صغر حجمه فإنه كبير في معناه، إنه ترنيمة عذبة في حب الله وأغرودة صافية في تأمل العالم، وقراءة صفحات الكون الناصع الجمال كما أنه إيغال في ذات شاعرية هدها الواقع بانكساراته، وهزائمه المتلاحقة، فراح يبحث عن العزاء في عالم الفن والإبداع"[92] ولعل هذا ما عبر عنه الشاعر في مقدمة الديوان عندما قال: "شعر الوهج العذري شعر ذات قبل أن يكون شعر موضوع، وشعر فكرة قبل أن يكون شعر حدث، وشعر وجدان قبل أن يكون شعر شكل، وشعر تنقدح به الروح قبل أن يصرعه الجسد بأوهامه"[93] والشاعر هنا يحدد بوضوح مذهبه الأدبي، فالشعر رسالة تفتح دروب الأمل، وهو تجربة روحية مفعمة بمعاني السمو الذي يفيض بالإشراق، والتوحد، نلمس ذلك خاصة في القصائد التالية: (عروس الكآبة)، و(تراتيل المشكاة الخضراء)، و(على أثري).

ومن القصيدة الثانية -التي يهديها إلى الحلاج-[94] نقرأ قوله:

كتب القصيد على كل صغيرة وكبيرة .. فهوت رحاب معابدي

وركبت من صهواتها النار التي ضويت بها في العاشقين مراشدي

---

(91) شاعر جزائري ولد في 07 جويلية 1958 بماوكلان ولاية سطيف. – ينظر ديوان الوهج العذري.

(92) عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر 2000، ص51، 52.

(93) ينظرياسين بن عبيد، مقدمة ديوان الوهج العذري، ص06.

(94) يصدّر الشاعر هذه القصيدة بإهداء إلى الحلاج، وهذا الإهداء يشكل مدخلاً لقراءة النص ويسهم في البناء الدلالي له.

عذبت مواردها .. تعانقها الرؤى   صوفيـة .. شربت مناهل عـابد

يأتي بها الحـلاج منقطع الهـوى   ويلـوح معلمها البعيد لقاصـد

كوني..أكن..وكما تكوني..كائن   أنا في دروب العشق أتلو شاهدي

وسأخلع النعل المسافر في دمـي   وأحل..في وصلي ..جميع معاقدي[95]

والقصيدة في عمومها رحلة في البحث عن الحقيقة، الـتي تتخـذ عنـد الشـاعر منحًى خاصا، فهـي وسـيلة لتجـاوز الواقـع إلى عـالم الأحـلام، والـرؤى الروحيـة، وبذلك يغدو الشعر نبوءة ورؤيا وخلقا وحرية تعبيرية، وهذه الحرية في التعامل مع اللغة تجعلنا لا نستطيع كشـف هويتهـا بسـهولة؛ لأن المعـاني تختفـي وراء الرمـوز الصوفية الكثيرة التي وظفها الشاعر في ديوانه والتي يشير بعضها –كما سنرى في الفصول القادمة– إلى الحب الإلهي، أو الشوق إلى حالة السـكر لاقتنـاص لحظـات التجلي، وبلوغ حال الفناء في العالم، والامتزاج فيـه بحيـث تتوحـد كـل تناقضـاته، ويغدو صافيًا، وخاليًا من الصراع، وهذا الموقف يكشف لنا عـن الموضـع الحقيقـي للشعر الصوفي الذي ينغمس في الواقع، ويجعل من كشـوفه وسـيلة لتغـييره علـى الصعيد الفني.

وهذا ما يميز صوفية القرن العشرين، فهي ليست تجربة معرفيـة كصـوفية ابـن عربي، وإنما هي تجربة وجدانية تسعى إلى إحياء الجوهر الكامن في الإنسان، وخلـق

---

(95) ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص44.

عالم روحي بديل على صعيد التجربة الفنية، وفي هذا تأكيد على دور الشعر في التغيير ومعانقة مبادئ التمرد، والثورة على الواقع الإنساني بوصفه ممارسة يومية روتينية خالية من التعبير الوجداني، وهذه الثورة لم تكن وليدة نزوة عابرة "بل وليدة أزمة روحية، وفكرية شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب، وما اختمر فيها من مبادئ ثابتة ومسلم بها"[96].

وقد عبرت الصوفية قديمًا عن هذه الرغبة المتأججة على لسان (جلال الدين الرومي) الذي يقول: "إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي نار، وليس هواء وكل من ليس له هذه النار فليمت"[97].

وفي الشعر المغربي نقف كذلك على تجارب صوفية كثيرة نلمس فيها روح الثورة والتمرد على الواقع، والإحساس المرير بالاغتراب كما هي الحال عند (محمد علي الرباوي) في دواوينه (أطباق جهنم)، و(الأحجاب الفوارة)، و(الرمانة الحجرية).

ويتخذ الإخبار عن هذه الغربة أكثر من مظهر فهي غربة في المكان، وغربة الذات في الجسد (الطين)، وغربة الإنسان في هذا العصر، إنها غربة في الوجود

---

(96) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر1994، ص64، 65.

(97) ينظر، جلال الدين الرومي، نقلا عن محمد مصطفى هدارة، "النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث"، مجلة فصول، ع 1981/4، ص 126 .

تتحول الحياة بسببها إلى سلسلة طويلة من العذاب، والشقاء الذي لا تمتلك الذات منه فكاكًا إلا بالاحتماء بالروح والهجرة إلى الله:

جسدي ما زال بقلبي يتسكع هذا
الصدأ الفتان فكيف تطهر ساحة هذا
القلب الأحزان؟
جسدي من يرميك بعيدًا عني؟ من
يرميك بعيدا؟ من يرميك؟ هي الآبار
تمر بها خيلي عند الليل فلا بئر
تأويك ولكن أسقط
من يرميني عنك بعيدا؟ من يرميني؟
ثم يدثرني بسواقي الماء البارد من
يغسلني بشآبيب الكأس عسى تحرق
ذاتي عن قرارتها البيضاء فأرتاح قليلاً من
أدغـالك ؟[98]

---

(98) محمد علي الرباوي، الأحجار الفوارة ، المطبعة المركزية، وجدة – المغرب ، ط1، 1991 ص15، 16.

والملاحظ أن القصيدة في بنيتها تأخذ خطا تصاعديًا ينطلق من المادي الذي يتضايق منه الشاعر، ويتجه صوب المعاني الروحية التي تمثل الخلاص لهذه النفس التواقة إلى التحرر والانعتاق من هذا الإحساس بالقهر والظلم، هنا تحقق الذات حلمها، وتعود محملة بالراحة والسعادة مكللة بالفرح، أو منتشية بكأس المحبة التي تحرق أدغال ذاته، وتبث فيها الحياة من جديد؛ ومصدر ذلك "الرؤيا الذاتية -في إشراقاتها العرفانية- إلى العالم الباطني المعبر عن الوجود الكوني"[99]، ويستعير الرباوي قصة موسى -عليه السلام- لتجسيد تجربة الخروج من الاغتراب، والرغبة في الوصول إلى الحقيقة.

أيتها النفس أخرجي من زبد البحر، أركبي متن حصان
بجناحين، ارجعي راضية مرضية ثم ادخلي دائرة
العشق، أتبعيني فإنني آنست نارًا؛ علنا منها سنأتي
بشهاب قبس، أو علنا نلقى على النار هدى هيا
ابتعيني واستعدي، ربما حبك مولاك، استعدي هو إن
حبك قد يلقي على قلبك قولاً ثقيلاً[100]

واستعارة قصة موسى -عليه السلام- تتكرر كذلك في تجارب حسن الأمراني لتتحول إلى رمز دال على هذا النزوع الروحي القوي لدى الشاعر المغربي

---

[99] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر- وهران، ط1 1993 ص83.
[100] محمد علي الرباوي، الولد المر، منشورات المشكاة، وجدة -المغرب 1989، ص39.

المعاصر،للاتحاد بالمطلق ومعانقة النور الإلهي، خاصة عند (حسن الأمراني)[101] الذي نجده يشير في شعره إلى الرحلة والتي ليست -على حد تعبير ابن عربي- سوى "القلب إذا أخذ في التوجه إلى الحق"[102]، فالرحلة إذن روحية، وإن اتخذت شكلاً ماديًا في بعض النصوص، أو بدت رحلة مادية يقطع فيها صاحبها الفيافي، والقفار على ظهور الإبل سعيًا إلى ديار الحبيب.

فالصوفية يشبهون التجربة الروحية بالرحلة "وهم الذين جعلوا من سعيهم وراء الحقيقة سفرًا مضنيًا مليئًا بالمفاجئات، والمخاوف في طريق موحش طويل، قد ينتهي سالكه إلى النهاية السعيدة إن وفق الله وأراد"[103]، يقول أحدهم: "انتهى سفر الطالبين إلى الظفر بنفوسهم فإذا ظفروا بنفوسهم فقد وصلوا"[104]، يقول الأمراني في ديوان (الزمان الجديد):

لا أقسم بالنّفس المسجونة في الجسد المرشوق

ولا أقسمُ بالغدْرِ وهذا البلد المشنوق

لقد كبرت في القلب شجيرات الحزن

وعذّبني الطّين

وأنا أحمل أوزاري

---

[101] شاعر مغربي معاصرولد عام 1949 بمدينة وجدة بالمغرب.

[102] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ج1، ص59.

[103] صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت 1992، ص20.

[104] المرجع نفسه، ص20.

وأمدُّ الطرف إلى أنوارك

"أدخلني مُدخل صدق يا الله

وأخرجني مخرج صدق"[105]

هنا يرسم لنا الشاعر خريطة هجرة النفس باتجاه ينابيع النور باتجاه الفيض الإلهي حيث تنتشي الروح بمعانقة المطلق، والفناء في الوجود الحق، والاتحاد بالحقيقة الأزلية، والتي هي وسيلة الشاعر لتجاوز الواقع إلى عالم الأحلام، والرؤى، والإفلات من العالم الضيق إلى العالم المطلق.

وبذلك يغدو الشعر نبوءة، ورؤيا، وخلقا، وحرية تعبيرية تغير نظام الأشياء، وتغير نظام التعبير عنها، والشاعر ثائر وثورته هنا ضد اللغة، فهي تتجه إلى رفض كل ما هو تقليدي في الممارسة الشعرية؛ لتصبح القصيدة تحمل قيمتها في ذاتها كلذة روحية تصارع الواقع، وتتطلع إلى البديل.

بهذا الشكل تغدو التجربة الصوفية تجربة لغوية متميزة وفريدة، لا تعتد إلا بمنطق الباطن الذي لا تحده الحدود، وهؤلاء الشعراء الذين ذكرنا بعضهم في هذا المدخل العام للشعر المغاربي المعاصر استطاعوا أن يحققوا مفهوم الكتابة الصوفية التي يمكن وصفها "بأنها تجربة موت بالدلالة الصوفية للعبارة، موت عن الظاهر الاجتماعي في مختلف مستوياته وعلاقاته من أجل الحياة في الباطن الكوني، لذلك

(105) حسن الأمراني، الزمان الجديد، دار الأمان للنشر والتوزيع ، الرباط 1988، ص17، 18.

لا بد من تجاوز الظاهر، وهدمه، ولا بد من تجاوز لغة الظاهر، وهدمها"[106] كما يرى أدونيس، لأن من أهم أسباب ضعف الكتابة الشعرية في العصر الحديث هيمنة لغة الظاهر، ينبغي إذن تجاوز هذه اللغة إلى لغة جديدة تحقق المعادلة الصعبة؛ أي التطابق بين الرؤية اللامحدودة، والألفاظ والصور المحدودة الأبعاد أو ذات البعد الواحد.

بهذا تصبح اللغة قادرة على تسمية الأشياء وتعريتها والكشف عن أبعادها المختزنة وبذلك نجدد لغة الشعر وننقذها من التبلد والتلاشي، ونجدد معها الوجود الإنساني الذي قد يصيبه التلاشي والجمود. فبالشعر إذن نواجه التشيؤ ونجابه تقادم اللغة وننقذ الوجود، فتصبح اللغة قادرة على أن تمنحنا ما وراء الظاهر العيني، من دلالات ومعاني مستترة.

أما تجديد الوجود فيرد "بمثابة الصدى المباشر لتجديد اللغة فالوجود إنما يتم انتشاله في ذات اللحظة التي يحدث فيها انتشال اللغة من الترهل والبلى .. وهي إذ تبلى تفقد أهم مميزاتها، فيصبح العالم مهددًا في ماهيته التي تحجبها اللغة، وتطمسها بعد أن علاها الصدأ، ومن ثم يصبح الإنسان ذاته .. مهددًا في وجوده أيضًا،"[107] وذلك لأن لغته لا تعطيه غير القشور، والمعاني السطحية، ومن ثم تصبح حياته ذات بعد واحد.

---

(106) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط2 ،1995 ، ص159.

(107) محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، ط1 ، 1998، ص211.

"ههنا يضطلع الشاعر بأشد أدواره خطورة: إنه يجدد اللغة فيجدِّد الوجود، ينتشل نفسه، ويسهم في انتشال غيره من هذا الهول المطبق لأنه قادر على الفعل في اللغة وإجبارها على استرداد ذاكرتها"[108].

هذه إذن بعض الملامح العامة للشعر المغاربي المعاصر من خلال اتجاهاته وأعلامه وسنعود لهذه التجارب الشعرية بالقراءة المتأنية لإبراز أنماط الرمز الصوفي في هذا المتن، لكن قبل ذلك نتعرض للتصوف في إطاره المعرفي والجمالي.

---

(108) المرجع نفسه، ص211.

الفصل الأول

التصوف الإسلامي

الفضاء المعرفي والإبداعي

1- مفهوم الصوفية

أ- لغة (أصل لفظ التصوف):

تعددت معاني لفظ الصوفية من جهة الاشتقاقات المتنوعة، ولعل أولى هذه الاشتقاقات يتصل بلبس الصوف، والذي هو علامة على الفقر، أو الزهد في الحياة، ومتاعها الزائف، وهناك اشتقاق ثان يربط لفظ التصوف في اللغة بالصفاء؛ أي الطهارة الروحية وهناك معنى ثالث للصوفية يرجعه البعض إلى اللفظ الإغريقي الأصل، وهو سوفيا، ويعني الحكمة.

1- الأصل الأول: وقد رأينا أنه ينسب الكلمة إلى الصوف: أي أن كلمة "تصوف" مصدر للفعل "تصوّف" للدلالة على لبس الصوف[1]، وهذا يؤكد الصلة بين التصوف والزهد في معناهما العام، فقد كان الصوف رمزًا لحياة الزهد، ومظهرًا للتقشف، كما أنه لباس الأنبياء -عليهم السلام- فقد روي عن الرسول (ص) أنه خرج ذات مرة، وهو يلبس "جبة من صوف من جباب الروم"[2]، وهذا المعنى ذكره صاحب كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف حيث يقول: "إنما سموا صوفية للبسهم الصوف"[3]، كما أكده زكي مبارك، في

---

(1) دائرة المعارف الإسلامية، مادة (تصوف).

(2) البيهقي، الأداب، تح. أبو عبد الله السعيد المندوه ، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت ، ط1 1988، ص201.

(3) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تح. عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، مصر 1998 ص21.

كتابه التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، حيث يرى أن نسبة الصوفي إلى الصوف هي أصح الفروض، ويسوق لهذا الغرض شواهد كثيرة جدًا؛ منها ما ذكره اليافعي أن لباس الصوف كان غالبًا على المتقدمين من سلف الصوفية؛ لأنه أقرب إلى التواضع والزهد ولكونه لباس الأنبياء -عليهم الصلاة والسلام- كما أنه يدل على الذل، وسوء الحال، وفي هذا المجال نذكر قول الشاعر أبي تمام:

كانُوا بُرودَ زَمَانِهم فتَصدَّعُوا فكَأَنَّما لبِسَ الزَّمانُ الصُّوفَا[4]

"وقد عاب الصوفية الصادقون: أن يكون الصوف مظهرًا، وستارًا تتقنع به القلوب قال الشبلي[5]: كان الزهد في بواطن القلوب فصار في ظواهر الثياب، كان الزهد حرفة فصار اليوم خرقة ويحك! صوف قلبك لا جسمك، واصلح نيتك لا مرقعتك، وقال الجنيد: إذا رأيت الصوفي يعنى بظاهره فاعلم أن باطنه خراب والظاهر هو خشونة الثوب".[6]

2- الأصل الثاني: هناك معنى ثان يربط لفظ التصوف في اللغة العربية بالصفاء، وذلك عندما ينقطع الصوفي عن الدنيا، ويطهر نفسه وأفعاله من جميع

---

(4) ينظر، زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا -بيروت، ص43، 44.

(5) هو أبو بكر، دلف بن جحدر الشبلي (247- 334هـ) بغدادي المولد والمنشأ.

- ينظر القشيري، الرسالة القشيرية، تح. معروف رزيق، وعلي عبد الحميد أبو الخير، دار الخير، دمشق، ط2، 1995، ص 319.

(6) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص29، 30.

الشهوات والنزوات حتى يصل إلى درجة الصفاء، يقول الكلاباذي في باب (قولهم في الصوفية لما سُميت الصوفية صوفية): "إنما سميت الصوفية صوفية لصفاء أسرارها ونقاء آثارها، وقال بشربن الحارث: الصوفي من صفا قلبه لله، وقال بعضهم: الصوفي من صفت لله معاملته، فصفت له من الله عز وجل كرامته"[7]، وجاء في اللمع للسراج الطوسي كذلك أن الصوفي: "مأخوذ من الصفاء وهو القيام لله عز وجل في كل وقت بشرط الوفاء".[8]

قال أبو الفتح البستي:

تَنازَعَ الناسُ في الصُّوفِ واختَلفُوا فيهِ وظَنُّوهُ مُشْتَقًا مِنَ الصُّوفِ
ولستُ أَنْحُلُ هذا الاسْمَ غيرَ فَتًى صافِي فَصُوفي حتَّى لُقِّبَ الصُّوفي

وقال بعض الصوفيين:

ليسَ التَّصوفُ لبْسَ الصُّوفِ تَرْقَعُه
ولا بُكاؤُكَ إنْ غَنَّى المُغَنُونَا
ولا صِيَاحٌ ولا رَقْصٌ ولا طَرَبٌ
ولا اضْطِرَابٌ كأنْ قدْ صِرْتَ مجنونَا
بلِ التَّصَوُفُ أنْ تَصفُو بِلا كَدَرٍ

---

(7) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص21.

(8) أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، بغداد 1960، ص46.

وتَتَّبِعَ الحَـقَ والقـرآنَ والدِّينَـا

وأنْ تُـرَى خـاشِعًا لله مُكتئبًـا

علی ذُنوبِكَ طُـولَ الدَّهْرِ مَحْزُونَا[9]

وهذا ما يشير إليه الكلاباذي عندما يرد على من ينسب الصوفية إلى الصُفّة والصوف حيث يقول: "وأما من نسبهم إلى الصُفّة والصـوف فإنـه عـبر عـن ظاهر أحوالهم، وذلك أنهم قوم قد تركوا الدنيا فخرجوا عن الأوطان، وهجروا الأخدان، وساحوا في البلاد، وأجاعوا الأكباد، وأعـروا الأجسـاد، لم يأخـذوا مـن الدنيا إلا ما لا يجوز تركه من ستر عورة وسدّ جوعـة".[10]

وفي المقابل فإن من نسبهم إلى الصّفه، والصَّف إنمـا "عـبر عـن أسـرارهم، وبواطنهم وذلك أن من ترك الدنيا، وزهد فيها وأعرض عنهـا صـفّى الله سـرّه ونوَّر قلبه".[11]

وأهل الصُفّة المذكورين في المقولة السابقة هـم فئـة مـن فقـراء المهـاجرين، والأنصار في زمن الرسول (ص) عرفـوا بانقطـاعهم إلى عبـادة الله عـز وجـل، وعزوفهم عن الدنيا، ولعلهم هم الذين أمر الله عز وجل نبيه (ص) بأن يصبر نفسه معهم، في قولـه : « واصْـبِرْ نَفْسَـكَ مَـعَ الـذِينَ يَـدْعُونَ رَبَّـهُـم بِالغَـدَاةِ

(9) ينظر، محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص25.

(10) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص21.

(11) المرجع نفسه، ص23.

والعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الحَيَاةِ الدُّنْيَا »[12]، وبذلك فإن أهل الصفّة هم الرعيل الأول من رجال التصوف، وقد غدت حياتهم التعبدية هي النموذج الأعلى الذي احتذاه رجال التصوف في العصور المختلفة. وبعض الدارسين يرجع التصوف -والذي كان في بداياته زهدًا- إلى أهل الصفّة.

3- الأصل الثالث: يرى بعض المستشرقين، وكذا بعض الباحثين العرب أن كلمة الصوفي يرجع اشتقاقها اللغوي إلى اللفظ الإغريقي الأصل (سوفيا)، وهي (الحكمة)، وأما الصوفية فهم (الحكماء)، وإلى هذا المعنى يذهب البيروني حيث يرى أن الصوفية مأخوذة من الكلمة اليونانية (فيلاسوفيا) أي (محب الحكمة)، وفي ذلك يقول: "ولما ذهب في الإسلام قوم إلى قريب من رأيهم سموا باسمهم".[13]

ويرجع علي علي صبح بطلان هذا الرأي الذي يربط التصوف بالكلمة الإغريقية السالفة الذكر؛ لأن كلمة (سوفيا) تعني الحكمة في مجال الطب، وليست بمعنى الحكمة الروحية، ولذلك فلا توجد أية علاقة بين الكلمتين.[14]

تلك إذن أهم المعاني التي تستشف من مصطلح (التصوف) وهي ثلاثة: التقشف في الحياة، والانقطاع للعبادة، وعلامة ذلك لبس الصوف، والتطهر عن

---

(12) الكهف، 28.

(13) البيروني: تحقيق ما للهند من مقولة، حيدر آباد 1958، ص24/1، 25.

(14) ينظر، علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط1997، ص232.

طريق تصفية القلب من كل ما يعلق به من شوائب الدنيا، وأخيرًا الحكمة، إلا أننا نرجح نسبة الصوفي إلى الصفاء فهي "أقرب مما سبق باعتبار الغاية والمضمون، وحقيقة التصوف، وأصوله التي تنتهي بالمريد إلى درجة الصفاء في الروح، وشفافية القلب، وعلى ذلك فالنسبة تتصل بالمعنى لا باللفظ"[15]. وهذا ما تؤكده الكثير من الأقوال المأثورة عن المتصوفة، من ذلك قول سهل بن عبد الله التستري: الصوفي هو "من صفا من الكدر، وامتلأ من الفكر، وانقطع إلى الله من البشر، واستوى عنده الذهب والمدر"[16]، وسئل الجنيد عن التصوف فقال: "تصفية القلب عن موافقة البرية، ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد صفات البشرية، ومجانبة الدواعي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقة، واستعمال ما هو أولى على الأبدية، والنصح لجميع الأمة، والوفاء لله على الحقيقة، واتباع الرسول -صلى الله عليه وسلم- في الشريعة".[17]

فالصوفية في حقيقتها هي تصفية القلب، إنها جهاد روحي يسعى إلى تطهير النفس وتصفيتها. أما الصوفي فهو الذي يكون دائم التصفية لقلبه من شوائب النفس، وأغراض الجسد، هذا من ناحية المضمون، وقد تصح النسبة من ناحية اللفظ كما يرى علي علي صبح[18] وقد ورد في لسان العرب: صَافَ يَصُوفُ

(15) علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، ص235، 236.

(16) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص25.

(17) المرجع نفسه، ص25.

(18) ينظر، علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، ص236.

صَوْفًا، وصاف السهم إذا طاش وعدل عن الهدف[19]، والعلاقة بين هذه المادة بمعنى الميل وبين مادة صوفي، هو أن الصوفي يعدل عن الدنيا رغبة في الآخرة لتصفو نفسه.[20]

ب- اصطلاحا :

ورد في الموسوعة الفلسفية العربية في تعريف التصوف أنه "فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس أخلاقيا وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقًا لا عقلاً، وثمرتها السعادة الروحية ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية".[21]

كما ورد في معجم المصطلحات العربية أن التصوف: "هو التجرد تمامًا من مباهج الدنيا ومفاتنها، ومحاولة التخلص من الجسد ذلك الحجاب الكثيف الذي يحول دون التمتع بالنور الإلهي الفياض على الكون، والفناء في الذات العلية فناءً يقترن بالعشق الإلهي".[22]

---

(19) لسان العرب، ص 103/11، مادة صَوَفَ.

(20) علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، ص236.

(21) الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي اللبناني، بيروت، مج1، ط1، 1986، ص258 –259.

(22) كامل المهندس ومجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص228.

من خلال هذين التعريفين يتبين لنا أن للتصوف عدة أبعاد نجملها في ثلاثة معان رئيسة وهي:

المعنى الأول: هي أن التصوف ترق، وسمو خلقي للنفس البشرية بغية الوصول إلى تحقيق الفضائل الإنسانية، والقيم الخلقية النبيلة.

المعنى الثاني: الفناء في الذات الإلهية، وهي تجربة ذاتية، وحالة نفسية خاصة لا يعود فيها الصوفي يشعر بذاتيته؛ لأنها فنيت في الذات الإلهية فيصبح لا يشعر بوجوده، ولا بالعالم من حوله لأنه فني عن ذاته، وعن الوجود، وسيأتي تفصيل ذلك لاحقًا.

المعنى الثالث: وهي المعرفة الذوقية المباشرة، فالصوفية تأسس لطريقة جديدة في المعرفة قوامها الذوق،[23] والحدس، لا العقل والمنطق، وهذا لا يتحقق إلا بتصفية القلب "عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية، وإخماد صفات البشرية، ومجانبة الدعاوي النفسانية، ومنازلة الصفات الروحانية، والتعلق بعلوم الحقيقية"[24]

ما يمكن أن نستنتجه من هذا هو أن تحديد مفهوم الصوفية أمر من الصعوبة بمكان وقد قص جلال الدين الرومي في كتابه المثنوي قصة فيل عرضه بعض الهندوسيين في حجرة مظلمة، فتجمع الناس ليخبروه ولكن ظلام

---

[23] الذوق: عبارة عن نور عرفاني يقذفه الحق بتجليه في قلوب أوليائه ....."

- ينظر، الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الفكر، بيروت 1978، ص78.

[24] المرجع نفسه، ص44.

المكان منعهم أن يبصروه، فلمسوه بأيديهم ليعلموا على أي مثل هو، فلمس بعضهم خرطومه، فقال: إنه يشبه أنبوب الماء، وبعضهم أذنه، فقال: لا بد أن عيونه كمروحة كبيرة، ولمس بعضهم رجله فحسب أنه كالسارية ولمس بعضهم ظهره فأعلن أن الحيوان لا بد أن يشبه العرش العظيم؛ وكذلك حال الذين يعرضون للتصوف بالتعريف لا يستطيعون إلا أن يحاولوا التعبير عما أحسته نفوسهم، ولن يكون تعريف مفهوم يضم كل خفيه من الشعور الديني المستكن لكل فرد".[25]

وسبب ذلك أن الصوفية ليست علمًا يمكن أن يفهم بالعقل أو يوصف بالألفاظ وإنما هي: "ثمرة معرفة دفعية مباشرة بغير وسائط من مقدمات وقضايا وبراهين أو تجريب"[26] في حين يمكن تعريف العلوم الفقهية وتحديدها بالألفاظ "لأنها علوم ورسوم تنال بالتعلم والاكتساب، فإن علم التصوف ليس مما يمكن حدّه لأنه: إشارات وبواد وعطايا وهبات يغرفها أهلها من بحر العطاء الذي لا ينتهي مدده".[27]

---

(25) ينظر التوحيدي، المقابسات، نقلا عن عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت 1993 ص131.

(26) المرجع نفسه، ص132.

(27) السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت 1966، ص54.

وهذا ما يراه الكلاباذي حيث يصف التصوف بأنه "مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق بل تعلم بالمنازلات والمواجيد، ولا يعرفها إلا من نازل تلك الأحوال، وحل تلك المقامات".[28]

يقول ابن عربي[29]: "علم الأحوال لا سبيل إليها إلا بالذوق، فلا يقدر عاقل على أن يحدّها ولا يقيم على معرفتها دليلاً البته، كالعلم بحلاوة العسل، ومرارة الصبر، ولذة الجماع والعشق والوجد والشوق وما شاكل هذا النوع من العلوم، فهذه علوم من المحال أن يعلمها أحد إلاّ بأن يتصف بها ويذوقها".[30]

والذي يستعرض تعاريف التصوف المختلفة سواء كانت مأخوذة من بطون المعاجم اللغوية أو كتب التصوف والدراسات العلمية يجد أنها لا تتفق على تعريف واحد وإنما تختلف باختلاف الحال فهو تجربة ذاتية، وظاهرة باطنية روحية خاصة، تتميز بالصدق وقوة الانفعال والإخلاص في التوجه إلى الله، والسعي الدائم للتحرر من أسر المادة والجسد، والارتقاء نحو المتعالي لبلوغ الكمال، والتخلق بالفضائل.

يقول عبد الحليم محمود في مقدمة تحقيق كتاب التعرف لمذهب أهل التصوف: "ومادة التصوف سواء كانت أخلاقًا أو معرفة أو سلوكًا أو تعبيرًا

---

(28) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تح. عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، مصر 1998، ص105.

(29) هو محيي الدين بن عربي، الحاتمي، الطائي، الأندلسي، ولد بمرسية (560 -638هـ).
- ينظر ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 05.

(30) ابن عربي، الفتوحات المكية، تح. عثمان يحيى، القاهرة، ج1، 1972، ص31.

عن مشاهدة، أو تصويرًا لمناجاة، أو تذوقًا لتجليات، أو تحليقًا حول إشراقات، فهي مادة موصولة بالله، قائمة به وله فانية فيه سبحانه، ولهذا آمن الصوفية بأنهم أحباب الله وأصفياؤه، وأولياؤه، وصفوة عباده، وحراس ينابيعه وآياته".[31] والتصوف بهذا الشكل عاطفة قوية تربط الصوفي (المحب) بالله عز وجل (الحبيب)، وهذه العاطفة عاطفة متينة متصلة الأسباب لا يعتريها الضعف والارتياب، يقول الحسين النوري[32]، وهو من متصوفة القرن الثالث الهجري: "ليس التصوف رسمًا ولا علمًا ولكنه خلق، لأنه لو كان رسمًا لحصل بالمجاهدة، ولو كان علمًا لحصل بالتعلم، ولكنه تخلق بأخلاق الله".[33]

يقول محمد جلال شرف معلقًا على كلام النوري: "ولذا لزم من ذلك كله أن يكون الصوفية عند النوري هم الذين صفت أرواحهم فصاروا في الصف الأول بين يدي الله"[34]، فالتصوف إذن مشتق من الصفاء، وليس من الصوف كما يقول الكثير من المستشرقين "وهذا الصفاء لا يتحقق إلا إذا فنيت النفس جملة من صفاتها ورغباتها وشهواتها"[35] وهذا الفناء هو الذي عبر عنه

---

(31) عبد الحليم محمود، نقلا عن الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف ، ص1.

(32) هو أبو الحسين أحمد بن محمد النوري، بغدادي المنشأ والمولد، خرساني الأصل، يعرف بابن البغوي نسبة إلى قرية يقال لها (بغشور).

- ينظر أبو عبد الرحمن السلمي، طبقات الصوفية، تح. نور الدين ثربية، ط1953.

(33) محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت 1984، ص199.

(34) المرجع نفسه، ص200.

(35) المرجع نفسه، ص200.

الحديث القدسي: "كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها"[36].

وبهذا يكون الصوفية -كما يؤكد أبو الحسين النوري- قوم "صفت قلوبهم من كدورات البشرية وآفات النفوس، وتحرروا من شهواتهم حتى صاروا لا مالكين ولا مملوكين"[37] وفي هذه الحال يصل الصوفي إلى درجة الفناء "والفناء الصوفي فوق سموقه الإيماني، مذهب في التربية والأخلاق، لا يماثله مذهب آخر من مذاهب التربية والأخلاق"[38].

وفي ضوء ذلك يمكن أن ننظر للفناء عند الصوفية "على أنه منهج للكمال، والتسامي ... إنه إفناء المشاعر، والرغبات الأرضية في شيء أكبر وأعظم من المثل الأعلى المصطلح عليه خلقيًا وتربويًا إنه إفناء هوى النفوس وشهواتها وعواطفها وكل ما تحب، فيما يحبه الله ويريده ويأمر به".[39]

مما سبق يتضح أن الفناء الصوفي ليس فناءً ماديًا، أو فناء جسد في جسد، وإنما هو فناء روحي "إنه فناء إرادة في إرادة، وفناء أخلاق في أخلاق، وصفات في صفات"[40]. فالصوفي عندما يفنى يقوم بتصعيد للكمال حتى يصل إلى درجة

---

[36] عز الدين بليق، منهاج الصالحين من أحاديث وسنة خاتم الأنبياء و المرسلين، دار الفتح للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978 ،ص921 .

[37] محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، ص200.

[38] الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص02.

[39] المرجع نفسه، ص02.

[40] المرجع نفسه، ص03.

التخلق بأخلاق الله عز وجل، وأما أصحابه وأهله "فهم هؤلاء الذين وهبهم الله حسًا مرهفًا وذكاءً حادًا، وفطرة روحانية، وصفاءً يكاد يكون في صفاء الملائكة، وطبيعة تكاد تكون مخلوقة من نور، والناس معادن، والطبائع مختلفة، فمنها ما يرقى إلى الطبيعة الملائكية، وكأنه في طبيعته قبس خالص من نور الله، ومنها ما يسفل ويسفل إلى أن يصبح أو يكاد في مستوى السائمة".(41)

يقول الخرّاز:(42) "إذا أراد الله تعالى أن يوالي عبدًا من عبيده فتح عليه باب ذكره، فإذا استلذ الذكر فتح باب القرب، ثم رفعه إلى مجالس الأنس به، ثم أجلسه على كرسي التوحيد، ثم رفع عنه الحجب وأدخله دار الفردانية، وكشف له عن الجلال والعظمة، فإذا وقع بصره على الجلال والعظمة بقي بلا هوى، فحينئذ صار العبد زمنًا فانيًا، فوقع في حفظه سبحانه، وبرئ من دعاوي نفسه"(43). إذن التصوف في حقيقته تسام بالروح فوق كل ماديات الأرض وشهواتها؛ مصداقًا لقوله (ص): "إن الله لا ينظر إلى أجسادكم ولا إلى صوركم، وإنما إلى قلوبكم"(44)، كما أنه التوحيد المطلق لله عن طريق التجرد النفسي المطلق والصفاء الروحي الخالص والكشف القلبي بالحق المبين، فلا يرى الصوفي من الوجود إلا ربه في كل الوجود، يراه في الوردة الضامرة تكتم في

---

(41) المرجع نفسه ، ص11.

(42) هو أبو سعيد أحمد بن عيسى الخرّاز (توفي سنة 277هـ/ 890م) من أهل بغداد صحب ذا النون المصري.

- ينظر، القشيري، الرسالة القشيرية، ص409.

(43) المرجع نفسه، ص263.

(44) أبو زكريا يحي بن شرف النووي الدمشقي، رياض الصالحين، مكتبة النهضة الجزائرية الجزائر(دت) ، ص 442.

حواشيها حرارة الحب، وحين تتفتح يفيض عنها الشوق ثناءً على الله سبحانه، فيفوح منها ريحان الجنة وعبير الإخلاص، ويرى النخلة في سكونها تكتم أنفاس الحب فيهمس به سعف الجريد موسوسًا، فإذا ما هاج الشوق ثارت عواصف الريح، فيتمايل الساق راكعًا في مجاله، ويخر ساجدًا لربه، يسبح صارخًا بأنات السعف، ويستغيث شوقا باصطكاك جريده، وإن من شيء إلا يسبح بحمده، ولكن لا تفقهون تسبيحهم"[45].

2- حقيقة التجربة الصوفية

بعد استعراضنا لأصل كلمة التصوف، واشتقاقاتها المختلفة تبين لنا أن هناك اختلافا كبيرا بين المتصوفة في أصل هذه الكلمة ومصدرها، ولذلك فإننا نرى أن حقيقة التصوف يمكن أن تجمع هذه الآراء المختلفة، وتضم هذه المعاني المتعددة، فحقيقة التصوف "لا تنكر النسبة إلى أهل الصُفّة، وتعترف بياء النسب التي لحقت لباس الصوف الخشن وغيرها من الحوافز التي يعانيها الصوفي، حتى يسلك الطريق مخلصًا إلى الصفاء النفسي، وحضور القلب بالله، وتخليص الروح من أثقال الجسد، فتمضي النفس في طريق الحق تستعذب المشقة والمجاهدة، وتميت الرغبة وتكسر الشهوة، وتهمل الظاهر، وتغمر الباطن

---

[45] علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1997، ص250.

بالحب، وتلهيه بالشوق، وتتزكى بالأخلاق"[46] إلى أن تصل النفس إلى درجة الإحسان، والتي قال عنها النبي (ص) بأنها: « أن تعبد الله كأنك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك ».[47]

وينبني التصوف بالنسبة لأي صوفي على جانبين أساسيين: جانب عملي، وآخر وهبي، أما الجانب العملي "فيتمثل فيما أسماه المتصوفة (بالمقامات)، وهو جانب كسبي يشغل المتصوف به بدنه، ونفسه، ويروضهما حتى يلينا ويرقا"[48]، وأما الجانب الوهبي الذوقي فهو "ما أسماه المتصوفة بالأحوال والأذواق التي لا يمكن لأي متصوف أن يصلها إلا إذا حقق الجانب العملي".[49]

ويذكر العز بن عبد السلام[50] في كتابه (حل الرموز) المراحل التي يمر بها الصوفي ليحقق الجانب العملي والمقامات التي يترقى فيها حيث يقول: "اعلم أنك لا تصل إلى منازل القربات حتى تقطع ست عقبات:

- العقبة الأولى: فطم الجوارح عن المخالفات الشرعية.

---

(46) علي علي صبح، الأدب الإسلامي الصوفي، ص250.

(47) البخاري، الجامع الصحيح، تقديم إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، ط2، 1987، ص17.

(48) مختار حبار، الرمزية في شعر ابن الفارض (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة وهران 1984، ص55.

(49) المرجع نفسه، ص55.

(50) هو عبد العزيز بن عبد السلام بن أبي القاسم بن الحسن بن مهذب السلمي الدمشقي، ولد ونشأ في دمشق سنة 577هـ وتوفي في مصر سنة 660هـ.

- ينظر العز بن عبد السلام، حل الرموز، تح. طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة العلم والإيمان، ومكتبة تاج بطنطا، طبعة1995، ص 01 وما بعدها.

- العقبة الثانية: فطم النفس عن المألوفات العادية.
- العقبة الثالثة: فطم القلب عن الرهونات البشرية.
- العقبة الرابعة: فطم السر عن الكدورات الطبيعية.
- العقبة الخامسة: فطم الروح عن التجارات الحسية.
- العقبة السادسة: فطم العقل عن الخيالات الوهمية.

فتشرف من العقبة الأولى على ينابيع الحكم القلبية، وتطلع من العقبة الثانية على أسرار العلوم اللدنية، ويلوح لك في العقبة الثالثة أعلام المناجاة الملكوتية، ويلمع في العقبة الرابعة أنوار أعلام المنازلات القربية، ويطلع لك في العقبة الخامسة أقمار المشاهدات الحبية وتهبط من العقبة السادسة على رياض الحضرة القدسية، فهناك تغيب بما تشاهد من اللطائف الأنسية عن الكشائف الحسية، فإذا أرادك لخصوصية الاسطفائية سقاك بكأس محبته شربة تزداد بذلك ظمأ وبالذوق شوقًا، وبالقرب طلبًا، وبالسكون قلقًا".[51]

وفي ذلك قيل شعر:

يَزِيدُ ظَمَأُهُ كُلَّمَا ازْدَادَ شُرْبُهُ
مِنَ المحبِ فَاعْجَبْ مِنْهُ ظَمْآنُ بِالشُّرْبِ
وَأَعْجِبْ مَنْ ذَا قُرْبُهُ لحبِيبِهِ

---

[51] العز بن عبد السلام، حل الرموز، تح. طه عبد الرؤوف سعد، ص19.

وَيَـزْدَادُ بِالقُرْبِ اشْتِيَاقًا إِلى القُـرْبِ

فَلاَ الشُّرْبُ يَرْوِي لاَ وَلاَ القُرْبُ يَشْتفِي

بِهِ القَلْبُ بَلْ يَزْدَادُ كُرْبًـا عَلَى كَرْبِ

ظوَلَيْـسَ شِفَـاءُ القَلْـبِ إِلاَّ فَنَـاؤُهُ

بِأَحْبابِهِ فَاسْلُكْ بِـهِ سُنَّةَ الحُـبِّ[52]

فغاية الصوفي إذن؛ هي بلوغ درجة المحبة التي يرى الصوفية أنها أعظم، وأشرف جميع الأحوال، والمقامات، فالصوفي يرتقي من عقبة إلى عقبة، كما بين العز بن عبد السلام إلى أن يصل إلى حال المحبة، وأما تلك العقبات فهي بمثابة السلم الذي يرتقي فيه المرء لبلوغ غايته، وغاية الصوفي هي بلوغ درجة المحبة.

ويستند الصوفية في إثبات حال المحبة الإلهية على ما ورد في القرآن الكريم من آيات تبرز محبة الله لعباده المؤمنين ومحبة هؤلاء المؤمنين لربهم، من ذلك قوله تعالى: « فَسَوْفَ يَأْتي اللهُ بِقَوْمٍ يُحِبُّهُمْ وَيُحِبُّونَـهُ » [53]، وقوله: « قُلْ إِن كُنْتُمْ تُحِبُّونَ اللهَ فَاتَّبِعُوني يُحْبِبْكُمُ اللهُ » [54]، وقوله كذلك: « وَمِنَ النَّاسِ

[52] المرجع نفسه، ص19، 20.

[53] المائدة، 54.

[54] آل عمران، 31.

مَن يَتَّخِذُ مِن دُونِ اللهِ أَندَادًا يُحِبُّونَهُمْ كَحُبِّ اللهِ، وَالَّذِينَ آمَنُوا أَشَدُّ حُبًّا للهِ » (55).

وقد أورد عبد القادر الجزائري أبياتًا من الشعر تشير إلى الحب الإلهي في شبه مقامة له حيث يقول في مطلعها:

تَجلَّى لَهُ المَحْبوبُ مِنْ حيثُ لا يَرى

فَاعْجِبْ بِهِ أَرَاهُ مِنْ حيثُ لا أَرَى

وَغَيْبَتِي بِهِ فَغَابَ رَقِيبُنَا

وَزَالَ حِجَابُ البَيْنِ وَانْحسَرَ المرا

فَصِرْتُ أَرَاهُ كُلَّ حِينٍ وَلَحْظَةٍ

وَقَدْ كَانَ غَايبًا وَقَدْ كَانَ حَاضِرًا.. (56)

مما سبق نرى أن قمة ما يسعى إليه الصوفي الوصول إلى حضرة المشاهدة، ولبلوغ هذه الحال على الصوفي أن يمر بمجاهدات عدة قال تعالى: « وَمِنَ اللَّيْلِ فَتَهَجَّدْ بِهِ نَافِلَةً لَّكَ عَسَى أَنْ يَبْعَثَكَ رَبُّكَ مَقَامًا مَحْمُودًا » (57).

(55) البقرة، 165.

(56) عبد القادر الجزائري، المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، دار اليقظة العربية، ج1، ط2، 1966، ص15.

(57) الإسراء، 79.

وقال أبو عثمان المغربي[58]: "كل من ظن أنه يفتح عليه بشيء من هذه الطريقة أو يكشف له عن شيء منها بغير لزوم المجاهدة فهو في غرور وغلط".[59]

وقال أبو يزيد البسطامي[60]: "مكثت اثنتي عشرة سنة حداد نفسي وخمسة سنين كنت أجلي مرآة نفسي وسنة أنظر فيما بينهم فإذا في وسطي زنار فعملت في قطعه خمس سنين أنظر كيف أقطعه فقطعته فكشف لي فنظرت إلى الخلق فرأيتهم موتى فكبرت عليهم أربع تكبيرات".[61]

يقول العز بن عبد السلام في شرح هذا الكلام: "ومعنى هذا الكلام والله أعلم أنه عمل في مجاهدة نفسه وإزالة أزغالها، وما حشيت به من العجب والكبر والحرص والحقد والحسد، وما شابه ذلك مما هو من مألوفات النفس، فعمل في إزالة ذلك بأن أدخل نفسه إلى كير التخويف ثم طرقها بمطارق الأمر والنهي حتى أجهده ذلك وظن أنها قد نظفت، ثم نظر في مرآة إخلاص قلبه فإذا بقايا من الشرك الخفي، وهو الرياء والنظر إلى الأعمال وملاحظة الثواب والعقاب، والتشوق إلى المقامات والكرامات والمواهب، وهذا شرك في

---

(58) هو أبو عثمان سعيد بن سلام المغربي (توفي 373هـ/ 983م) واحد زمانه لم يوصف قبله مثله، مات بنيسابور، - ينظر الرسالة القشيرية، ص434.

(59) العز بن عبد السلام، حل الرموز، ص17.

(60) هو أبو يزيد طيفور بن عيسى البسطامي (188هـ -261هـ/ 804م -875م)، - ينظر الرسالة القشيرية، ص395.

(61) البسطامي، نقلا عن العز بن عبد السلام، حل الرموز، ص17.

الإخلاص عند أهل الاختصاص، وهو الزنار الذي أشار إليه فعمل في قطعه يعني قطع نفسه، وفطمها عن العلائق والعوائق والإعراض عن الخلائق حتى أمات من نفسه ما كان حيًا، وأحيا من قلبه ما كان ميتًا حتى ثبت قدمه في شهود القدم وأنزل ما سواه منزلة العدم، فعند ذلك كبر على الخلق وانصرف إلى الحق، ومعنى قوله كبّرت على الخلق أربع تكبيرات لأن الميت يكبر عليه أربعًا لأن حجاب الخلق عن الحق أربع: النفس والهوى والشيطان والدنيا فأمات نفسه وهواه ورفض شيطانه ودنياه فلذلك كبر على كل واحدة ممن فنى تكبيرة لأنه الأكبر –أي الله جل جلاله– وما سواه أذل وأصغر".[62]

فالتصوف إذن مردود إلى أساس أخلاقي فهو مجاهدة النفس والارتقاء بها في سلم الفضائل والصفات الخلقية والتي هي في الحقيقة جوهر الدين الإسلامي الحنيف حتى أن النبي (ص) قال في أحد أحاديثه: « إنما بعثت لأتمم مكارم الأخلاق »[63]، وفي القرآن الكريم يخاطب الله عز وجل نبيه قائلا: « وَإِنَّكَ لَعَلَى خُلُقٍ عَظِيمٍ »[64]. فلم تكن التجربة الصوفية في أول أمرها تأملاً فلسفيًا لاهوتيًا، وإنما هي في الحقيقة تجربة داخلية وطريقة في الحياة وفي السلوك.

---

(62) العز بن عبد السلام، حل الرموز، ص18.

(63) عكاشة عبد المنان الطيبي، الصحيح المسند في الأمثال والحكم، شركة الشهاب، الجزائر، ص80.

(64) القلم، 04.

3- بين الحقيقة والشريعة

مما سبق نرى أن التصوف في الإسلام ارتبط بالجانب الخلقي والسلوكي، ولم يخرج عن إطار أحكام الشريعة الإسلامية خاصة في بداياته؛ لأنه بعد ذلك أخذ أبعادًا فلسفية عميقة خاصةً مع الحلاج، وابن عربي وغيرهما، قال الجنيد: "ما أخذنا التصوف عن القال والقيل، لكن عن الجوع، وترك الدنيا، وقطع المألوفات والمستحسنات، لأن التصوف هو صفاء المعاملة مع الله تعالى، وأصله التعزف عن الدنيا"[65]، ولكن هل يمكن التمييز بينه، وعلم الفقه الذي يبحث في الأحكام الشرعية، أم أن التصوف (علم الحقيقة) والفقه (علم الشريعة) علم واحد لا انفصال بينهما؟!.

الحق أن التمييز بين التصوف، وعلم الفقه الذي يبحث في الأحكام الفروعية العملية تمييز اعتباري فقط[66]، ولذلك فإنني مع الفريق الذي لا يفصل بين الشريعة، والحقيقة؛ لأن الشريعة بأحكامها، وعباداتها، وحدودها هي أساس الحقيقة، والعمل بأحكامها من الالتزام بالأوامر، والابتعاد عن النواهي، والمحرمات يوصل إلى الطهارة الروحية، ويحقق صفاء الروح، وقد أنكر هذا التفريق العز بن عبد السلام في قوله: "والحقيقة والشريعة يجمعهما كلمتان

---

(65) الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد، القاهرة، ج7، ط 1931م، ص246.

(66) ينظر، أبو الوفا الغنيمي التفتازاني، مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1988، ص16.

وهـو قولـه إيـاك نعبـد وإيـاك نسـتعين، فإيـاك نعبـد شـريعة، وإيـاك نسـتعين حقيقة"[67].

ويوضح العـز بـن عبـد السـلام إنكـاره لمـن يفـرق بـين العلمـين بقولـه: "فالشريعة إقامة بوظائف العبودية، والحقيقة مشاهدة الربوبية، فالشريعة مجاهدة والحقيقة مشاهدة، ولا يباين بينهما إذ هما متلازمان، إذ الطريق إلى الله سبحانه لها ظاهر وباطن، فظاهرها الشريعة وباطنها الحقيقة، فبطون الحقيقة في الشريعة كبطون الزبد في لبنه أو الكنز في معدنـه ... وكـل شـريعة لا حقيقـة لها فهي عاطلة، وكل حقيقة لا شريعة معها فهي باطلة"[68]، فالحقيقة بالنسبة للشريعة كالروح بالنسبة للجسد، ولا حياة للجسد إلا بالروح. بمعنى أن علم الشريعة علم ظاهري، أما الحقيقة فعلم باطني يختص به الله عز وجل بعضا ممن يصطفي من عباده الصالحين، مصداقا لقوله (ص): « من عمل بما علـم ورّثـه الله علـم مالم يعلم » [69] والمعنى في هذا الحديث الشريف هو من أخذ بعلـم الشـريعة والتزم حدودها أنار الله قلبه بنور الحقيقة، قال تعـالى: « وَالَّـذِينَ جَاهَـدُوا فِينَـا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا » [70] "الشـريعة أمـر بـالتزام العبوديـة، والحقيقـة مشـاهدة الربوبية، وكل شريعة غير مؤيدة بالحقيقة فأمرها غير مقبول، وكل حقيقـة غـير مقيدة بالشريعة فأمرها غير محصـول، والشـريعة جـاءت بتكليـف مـن الخـالق،

---

(67) العز بن عبد السلام، حل الرموز، ص22.

(68) المرجع نفسه، ص21.

(69) البخاري، الجامع الصحيح، تقديم إبراهيم الأبياري، ص 97

(70) العنكبوت، 69.

والحقيقة إنباء عن تصريف الحق، فالشريعة أن تعبده، والحقيقة أن تشهده، والشريعة قيام بما أمر، والحقيقة شهود لما قضى وقدّر، وأخفى وأظهر"[71]. يقول العز بن عبد السلام: "اعلم أن العلم علمان علم الظاهر للشريعة، وعلم الباطن للحقيقة، قال رسول الله صلى الله عليه وسلم العلم علمان علم باللسان وعلم بالقلب فأما علم اللسان فهو حجة الله للعباد وأما علم القلب فهو العلم الأعلى الذي لا يخشى الله العباد إلا به، فعلم القلب هو العلم اللدني الذي لم يسطر في الطروس، ولم يحفظ في الدروس، وإنما هو تلقين من الله بغير واسطة ملك ولا سفارة رسول"[72].

وهذا العلم يخص به الله أولياءه، ولنا في قصة الخضر مع موسى -عليهما السلام- مثل، حيث أن الخضر -عليه السلام- علم بالعلم اللدني ما لم يعلمه موسى -عليه السلام- فقتل تلك النفس الزكية بغير نفس، وهذا بحسب ظاهر الشريعة عدوان محض، ولذلك أنكر موسى -عليه السلام- هذا الفعل الشنيع برأيه هو، فلما أعلمه الخضر بما لم يستطع عليه صبرًا علم أن الشريعة جسد، والحقيقة روحها، ولذلك يمكن أن نرى في موسى -عليه السلام- معادلاً للشريعة أما الخضر فهو معادل للحقيقة "ومن خلال الإخبار القرآني في هذه القصة القرآنية، يبدو النبي موسى الذي يمثل الشريعة، في حاجة إلى تفسير دلالات الأحداث ومكنوناتها من لدن (الخضر) الذي يمثل الحقيقة،

---

(71) القشيري، الرسالة القشيرية، ص82، 83.

(72) العز بن عبد السلام، حل الرموز، ص22.

إذن إن الثاني آتاه الله أسرار العلم الرباني، فلحتاج إليه رغم نبوته"[73]. وهذا يؤكد أفضلية التصوف على الشريعة، وأنه يفوقها فإذا كانت الشريعة طريق إلى العبادة، فإن التصوف طريق إلى المعبود عز وجل.

4- بين الزهد والتصوف

بعد أن حددنا مفهوم التصوف الإسلامي بشكل عام وجدنا أنه يرتبط بشكل أو بآخر بمصطلح الزهد، فهل الزهد هو التصوف أم أنه الخطوة الأولى للوصول إلى التصوف؟

الحق أن الزهد مرحلة سابقة مهدت لظهور التصوف غير أنه لا يعد مقامًا في الطريق أو حالاً من أحوال الصوفي، وإذا رجعنا إلى تاريخ الزهد في الإسلام نجد أنه انتشر في القرنين الأول والثاني الهجريين، وخاصة بعد مقتل الخليفة عثمان بن عفان -رضي الله عنه-، ولعل الحروب الأهلية الطويلة الدامية، والتطرف العنيف في الأحزاب السياسية، وازدياد التراخي والاستهانة بالمسائل الخلقية، وما عاناه المسلمون من عسف الحكام والمستبدين، عوامل حركت في

---

[73] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2001، ص92.

نفوس الناس الزهد في الدنيا، وقد حولت أنظارهم نحو الآخرة، ووضعت آمالهم فيها.

ولقد تركت هذه الأحداث وغيرها -وبخاصة مقتل الحسين، وانتقال الخلافة إلى بني أمية- آثارًا حادة في المجتمع العربي وخاصة بالكوفة "كان من أبرزها ظهور فريق من الناس اعتزل القتال، واعتزل الجهر بالعقيدة فانزوى في بيته وأظهر الزهد ... وكانت تعتمل في نفسه الثورة الداخلية، والمرارة والحزن العميق لعجزه عن أن يصنع شيئًا لإحقاق حق أو دفع باطل، فظهر بذلك الزهد ... الذي أدى بعد ذلك إلى التصوف"[74].

وقد عاش الكثير من الصحابة- رضوان الله عليهم- عيشة الزاهدين القانعين المتبتلين فهذا الإمام علي -كرم الله وجهه- يحكى عنه أنه لبث "شهرًا كاملاً طعامه في كل يوم ثلاث تمرات، ولم يكن في بيته سوى سيفه، ودرعه، وقطيفة، إن افترشها مع زوجه فاطمة بنت النبي (ص) لا تغطيهما، وإن تغطيا بها لم يجدا فرشًا لهما، وكان يطحن بيده على الرحى ملء يده من الشعير ثم يتقاسمه مع فاطمة ويمضي اليوم بهما على ذلك"[75].

---

(74) كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التصوف والتشيع، بغداد 1963، ص272/1.

(75) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص49.

"وهناك رافد آخر أثر في الزهد الإسلامي في كل من البصرة، والكوفة ذلك هو الزهد الفارسي، فقد كان للفرس، الذين دخلوا الإسلام أثناء الفتوحات أديانهم وكتبهم وفلسفتهم التي امتزجت بتعاليم الدين الجديد".[76]

يرى كامل مصطفى الشيبي: "أن الزاهد في خراسان قد صدر عن رواسب قديمة فارسية، وغير فارسية مزجت مزجًا خفيفًا بالزهد الإسلامي المتأخر، وهذا هو السبب في أنه أسرع إلى التطور إلى التصوف، وفي أن متصوفة خراسان أو الفرس على العموم هم الذين بلغوا بالتصوف مداه"[77] وعلى الرغم من التعميم الذي ينطوي عليه هذا الكلام فإن "الزهاد الفرس يمكن أن يكونوا في طليعة الذين قادوا الزهد الإسلامي إلى التصوف، وهكذا فبإمكاننا أن نعد أمثال إبراهيم بن أدهم[78] وداود الطائي[79] وشقيق البلخي[80] والفضيل بن عياض[81] وأضرابهم حلقة الوصل بين الزهد والتصوف".[82] ولكن على الرغم من أنهم بلغوا أبعد الحدود في مجال الزهد والعزوف عن الدنيا فإنهم بعيدون عن حقيقة التصوف وما فيه من أحوال ومقامات، وإن كان هناك من

---

(76) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الثقافة العامة، العراق 1986، ص59.

(77) كامل مصطفى الشيبي، الصلة بين التصوف والتشيع، ص356/1.

(78) هو أبو إسحاق إبراهيم بن أدهم بن منصور (ت 161هـ/ 778م) من كدرة بلخ في خراسان.

- ينظر القشيري، الرسالة القشيرية، ص 391.

(79) هو أبو سليمان داود بن نصير الطائي (ت 165هـ/ 781م). – ينظر المرجع نفسه، ص 422.

(80) هو أبو علي شقيق بن إبراهيم البلخي (ت 194هـ/ 810م). – ينظر المرجع نفسه، ص 397.

(81) هو أبو علي الفضيل بن عياض (105 – 187هـ). – ينظر المرجع نفسه، ص 424.

(82) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص60.

الناس من يسوي بين التصوف والزهد، ويرى أن كلمة صوفي قد تحمل معنى الزاهد، "بيد أن الزهد في الدنيا شيء والتصوف شيء آخر، فلا يلزم من كون الصوفي زاهدًا أن يكون التصوف هو الزهد"[(83)]، يقول السهروردي: "التصوف غير الفقر، والزهد غير الفقر، والتصوف غير الزهد، فالتصوف اسم جامع لمعاني الفقر، ومعاني الزهد مع مزيد أوصاف وإضافات لا يكون الرجل بدونها صوفيًا وإن كان زاهدًا وفقيرًا"[(84)].

والحق أن الكثير من العلماء المسلمين وغير المسلمين ميزوا بين الزهد والتصوف منهم على الخصوص ابن الجوزي في كتابه تلبيس إبليس، وعبد الرحمن بن خلدون في شفاء السائل، وابن سينا في الإشارات والتنبيهات والذي حاول أن يفرق بين الزاهد والعابد والصوفي حيث يقول: "إن المعرض عن متاع الدنيا وطيباتها يخص باسم الزاهد، والمواظب على فعل العبادات من القيام والصيام ونحوهما يخص باسم العابد، والمنصرف بفكره إلى قدس الجبروت مستديمًا لشروق نور الحق في سره يخص باسم العارف"[(85)]، ويقول أبو العباس أحمد بن أحمد بن زروق: "من غلب عليه طلب العبادة كان عابدًا، ومن غلب عليه ترك الفضول كان زاهدًا، ومن غلب عليه النظر للحق بإسقاط الخلق كان عارفًا"[(86)] والعارف هنا هو الصوفي، وبهذا تطور التصوف

---

(83) عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت 1993،ص137.

(84) السهروردي، عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت 1966، ص54.

(85) ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، ص198. نقلا عن نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص139.

(86) قواعد التصوف، ص68. نقلا عن نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص139.

وانتقل من مجال الأخلاق والعبادات إلى مجال المذاهب الفلسفية فغدا طريقًا في المعرفة ومذهبًا في طبيعة الوجود، فالتصوف كما يقول عبد الحليم محمود "مذهب في المعرفة وسيلته الصفاء وغايته المشاهدة".[87] وهذا ما سنوضحه في المبحث الموالي.

5- الصوفية طريقة في المعرفة

عرفنا مما سبق أن التصوف سلوك وأخلاق إلا أنه إلى جانب ذلك منهج في المعرفة يقوم على التأمل الباطني عن طريق القلب الذي هو محل المعرفة عند الصوفية، والذي يقود السالك في سلم المعرفة إلى أن يصل إلى مشاهدة الحقائق. يقول أبو بكر الكتاني[88]: "التصوف صفاء ومشاهدة"[89]، هذه العبارة تعطينا تعريفًا أساسيًا للتصوف فهو مذهب في المعرفة له وسيلته، وينتهي إلى هدف، أما الوسيلة فهي تصفية النفس وتزكيتها، وأما الهدف فهو مشاهدة حقائق الوجود، ذلك أن "القلب عند تطهيره وتزكيته من الصفات المذمومة ثم إخماد القوى البشرية ومحاذاة جانب الحق به يرتفع عنه الحجاب،

---

[87] عبد الحليم محمود، أبحاث في التصوف مع كتاب المنقذ من الضلال، ط5، 1385هـ، ص127.

[88] هو محمد بن علي بن جعفر الكتاني (ت322هـ) صحب الجنيد، أقام بمكة إلى أن مات بها.

- ينظر محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص 347.

[89] التعرف لمذهب أهل التصوف، ص108؛ والرسالة القشيرية، ص162.

ويتجلى فيه النور الإلهي فتنكشف له بذلك أسرار الوجود علوية وسفلية، وملكوت السماوات والأرض، وتتضح له معاني العلوم والصنائع، وتنجلي جميع الشكوك والشبه، ويطلع على ضمائر القلوب وأسرار الوجود، وتنكشف له معاني المشتبهات الواردة في الشرع، حتى تحصل له المعرفة بحقائق الوجود كلها على ما هي عليه"[90] أي تنكشف له أسرار الوجود وتظهر له واضحة جلية كما هي عليه في حقيقتها، وسبيل ذلك الإلهام والوجدان.

وبهذا أدخل الصوفية في نظريات المعرفة ومناهجها منهجًا جديدًا قوامه الإلهام أو (الكشف)، وفي المقابل رفضوا المعرفة العقلية فالوجود في الرؤية الصوفية كما يرى أدونيس "ليس موضوعًا خارجيًا يدرك بأداة من خارج كالعقل أو المنطق [ولذلك] فإن مقاربة الوجود بواسطة العقل التحليلي المنطقي لا تزيد الإنسان إلا حيرة وضياعًا، تبعده عن نفسه، وعن الوجود في آن، فهذه الآلة المعرفية تشبه، كما يرى الصوفي العين التي تحدق في الشمس لكي تراها، فيعميها البريق والتوهج"[91] ولذلك فلا بد من آلة أخرى ترى لا يمكن رؤيته بالعقل.

من هنا لم يثق الصوفية في العقل باعتباره أداة المعرفة، ودعوا إلى رفضه، لأن هذه المعرفة القائمة على العقل لا تزيد المرء إلا بعدًا عن الحقيقة، وجهلاً للوجود، المعرفة الحقيقية إذن "هي معرفة الشيء من داخل، ذلك أنها تلغي

---

(90) عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص143.

(91) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995، ص39.

المسافة بينه وبين العارف وتتيح للعارف تحقيق ذاته، فلا نعرف الوجود إلا بالشهود وفقًا للمصطلح الصوفي، أي بالحضور أو الذوق أو الإشراق"[92]. يقول قطب الدين الشيرازي في مقدمة "حكمة الإشراق" عن الإشراقيين "الإشراق أو المعرفة المشرقية، المقصود بها: الحكمة المؤسسة على الإشراق الذي هو الكشف أو حكمة المشارقة الذين هم أهل فارس ... لأن حكمتهم كشفية ذوقية نسبت إلى الإشراق الذي هو ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على النفس عند تجردها، وكان اعتماد الفارسيين في الحكمة على الذوق والكشف وكذا قدماء يونان خلا أرسطو وشيعته فإن اعتمادهم كان على البحث والبرهان لا غير"[93]. والصوفية في هذا المجال يستندون إلى الفلسفة الأفلاطونية ممزوجة بالغنوصية[94] (gnosis) وهذه الفلسفة تعتقد بأن الروح أسبق في الوجود من البدن، وأن الروح كانت تحيا حرة في عالم المثل متصلة بمصدر المعرفة ثم نزلت إلى العالم المادي عالم الجسد "وبناء على هذه الفكرة، فإن الروح الإنسانية كما هبطت في سلم متداني الدرجات من عالم الروحانيات والمثل المجردة إلى العالم الحسي، أو من منبع المعرفة اليقينية المطلقة إلى دنيا المعرفة الظنية الحسية فإنها كذلك قادرة على

---

(92) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص40.

(93) ينظر، هنري كوربان، تاريخ الفلسفة الإسلامية، تر. نصير مروة وحسن قبيسي، ط3، منشورات عويدات، بيروت 1983، ص310.

(94) الغنوصية: كلمة يونانية معناها المعرفة، ولكنها تطورت حتى أخذت معنى اصطلاحيا هو التوصل بنوع من الكشف إلى المعارف العليا أو هو تذوق المعارف تذوقا مباشرًا، بأن تلقى فيه إلقاءً، فلا تستند إلى الاستدلال أو البرهنة العقلية. ينظر، عبد القادر محمود، الفلسفة الصوفية في الإسلام، دار الفكر العربي، بيروت، ط2، 1966، ص04.

العودة ثانية إلى حيث كانت، وذلك عملية تطهرية تتخذ صورة سلم متعالي الدرجات وهو ما يعرف عند الصوفية في الإسلام بـ(المقامات)[95] فإذا ما وصلت أشرقت الأنوار العقلية عليها فتبدأ تبصر ما لا طاقة للعقل أن يتعرف عليه بالاستدلال والحجة والبرهان، أو الحس أن يصل إليه بالتجربة والاختبار".[96]

هذه هي إذن المعرفة الحقة التي وثق بها المتصوفة وجعلوها منهجًا قائمًا بذاته أساسه رفض الظاهر والتماس المعاني الباطنية من النصوص عن طريق عملية التأويل ولعل هذا هو الذي قاد المتصوفة -كما رأينا- إلى التأثر بالغنوص، والأخذ بالفكر الأفلاطوني الممزوج بالعناصر الشرقية ذات البعد الروحي، وكان ذلك إعلان عن انفصال المتصوفة نهائيا عن الفقهاء والأصوليين وعلماء الكلام، "فالفقهاء أخذوا بالاستدلال العقلي، والقياس المنطقي، ومالوا إلى تقرير الوقائع بالبرهان، ونزع الصوفية إلى القول بأن المعرفة اليقينية الحقة لا تأتي إلا عن طريق الكشف والذوق والإلهام[97]".[98]

---

[95] المقامات: جمع مقام وهو ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب، مما يتوصل إليه بنوع تصرف، ويتحقق بضرب تطلّب، ومقاساة تكلف، فقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك، وما هو مشتغل بالرياضة له، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى مقام آخر ما لم يستوف أحكام ذلك المقام، فإن من لا قناعة له لا يصح له التوكل، ومن لا توكل له لا يصح له التسليم، ومن لا توبة له لا تصح له الإنابة ومن لا ورع له لا يصح له الزهد.

- ينظر القشيري، الرسالة القشيرية، ص56، والتعريفات، ص156.

[96] عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص157، 158.

[97] الإلهام: "ما يلقى في الروع بطريق الفيض، وقيل الإلهام ما وقع في القلب من العلم، وهو يدعو إلى العمل من غير استدلال بآية ولا نظر في حجة" -ينظر، التعريفات، الجرجاني، ص27.

والقلب هو محل الكشف والإلهام إنه الملك المطاع ورئيس البدن الذي قال فيه رسول الله (صلى الله عليه وسلم): « إن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد، وإن فسدت فسد الجسد، ألا وهي القلب »[99]، يقول الشعراني: "اعلم يا أخي، وفقنا الله وإياك، أن الرجل لا يكمل عندنا في مقام العلم حتى يكون علمه من الله عز وجل بلا واسطة من نقل أو شيخ، فإن من كان علمه مستفادًا من نقل أو شيخ فما برح عن الأخذ عن المحدثات، وذلك معلول عند أهل الله عز وجل ... فلا علم إلا ما كان عن كشف[100] وشهود[101] لا عن نظر وفكر وظن وتخمين".[102]

وقد استشهد الصوفية لتأييد منهجهم بالكثير من آيات الذكر الحكيم، مثل قوله تعالى: « اتَقُوا اللهَ، وَيُعَلِمُكُمْ »[103] وقوله: « والذِّينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَهُم سُبُلَنَا»[104] وغير ذلك. لكن هذه المعرفة لا تتم ما دام العارف واعيًا أنّاه أو إنيته بوصفها خارجًا أو ظاهرًا حياتيًا مندرجًا في الآن اليومي، هذه الأنا هي على العكس عائق أمام المعرفة؛ لأن فرديتها حاجز يفصل بين العارف

---

(98) عرفان عبد الحميد فتاح، نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، ص159.

(99) البخاري، الجامع الصحيح، ص 17.

(100) الكشف: "هو الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودًا وشهودًا " – ينظر، التعريفات، الجرجاني، ص130.

(101) الشهود: "هو رؤية الحق بالحق" – ينظر، التعريفات، ص93.

(102) الشعراني، لواقح الأنوار في طبقات الأخيار، الحلبي 1954، ج1، ص05.

(103) البقرة، 282.

(104) العنكبوت، 69.

والمعروف، فلا يُدرك الوجود حقًا إلا بتجاوز هذه الأنا حيث يزول الوعي بها[105]، فالشرط الأساسي في المعرفة الصوفية هو انسحاب الإنسان إلى أعماق ذاته وقطع كل صلة مع العالم الخارجي إلى أن يزول الوعي بهذا العالم، ويزول الوعي بالذات وزوال هذا الوعي هو ما تسميه الصوفية "الفناء"[106].

والفناء هو "زوال العائق، وامحاءُ الحجاب، وبالفناء يفقد الوجود تعيناته وتحديداته، وقيودَه، ويعود إلى أصله اللاتحديد واللاتعيين"[107]، بالفناء يتم الاتحاد بين الذات والموضوع انطلاقا من أن المعرفة الصوفية هي معرفة ذوقية كشفية تتم عن طريق الاتصال المباشر بين الذات العارفة وموضوع المعرفة (المطلق) دون واسطة من العقل أو الفكر، ذلك أن هذه المعرفة تلغي المسافة بين العارف والموضوع، ولكن هذه المعرفة لا تنتج اليقين والطمأنينة، وإنما غايتها كما يقول الصوفية "الدهش والحيرة"[108]، ذلك لأن المعرفة التي يسعى إليها الصوفي تعني المطلق فأولها الله (المطلق) وآخرها ما لا نهاية له. "وأعرف الناس بالله (المطلق) هم أشدهم تحيرًا فيه"[109] إلى درجة يصبح العارف نفسه كأنه المطلق "والعارفون –بعد العروج إلى سماء الحقيقة– اتفقوا على أنهم لم

---

(105) أدونيس، الصوفية والسوريالية، 40.

(106) الفناء: بالفتح: سقوط الأوصاف المذمومة، كما أن البقاء وجود الأوصاف المحمودة والفناء، فناءان: أحدهما ما ذُكر وهو بكثرة الرياضة، والثاني عدم الإحساس بعالم الملك والملكوت، وهو بالاستغراق في عظمة الباري ومشاهدة الحق" – ينظر الجرجاني، التعريفات، ص120. والرسالة القشيرية، ص67.

(107) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص41.

(108) المرجع نفسه، ص40.

(109) المرجع نفسه، ص40.

يروا في الوجود إلا الواحد الحق، لكن منهم من كان له هذه الحال عرفانًا علميًا، ومنهم من صار له ذلك حالاً[110] ذوقيًا، وانتفت عنهم الكثرة بالكلية واستغرقوا بالفردانية المحضة، واستوفيت فيها عقولهم فصاروا كالمبهوتين فيه، ولم يبق فيهم متسع لذكر غير الله، ولا لذكر أنفسهم أيضا، فلم يكن عندهم إلا الله فسكروا سكرًا دفع دونه سلطان عقولهم فقال أحدهم "أنا الحق"[111]، وقال الآخر "سبحاني ما أعظم شأني!"[112] وقال آخر "ما في الجبة إلا الله"، وكلام العشاق في حال السكر يطوى ولا يحكى .. فلما خف عنهم سكرهم وردوا إلى سلطان العقل الذي هو ميزان الله في أرضه، عرفوا أن ذلك لم يكن حقيقة الاتحاد بل شبه الاتحاد"[113] مثل قول الحلاج في حال فرط عشقه:

أَنَا وَمَنْ أَهْوَى أَنَا   نَحْنُ رُوحَانِ حَلَلْنَا بَدَنَا

فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبْصَرْتَهُ   وَإِذَا أَبْصَرْتَهُ أَبْصَرْتَنِي[114]

وقوله:

---

(110) الحال عند القوم معنى يرد على القلب، من غير تعمد ولا اكتساب ..." – ينظر الرسالة القشيرية، ص57.

(111) القول للحلاج، وهو الحسين بن منصور الحلاج، يكنى أبا مغيث، ولد سنة 244 هـ/ 858م وتوفي مقتولاً سنة 309هـ.

– ينظر محمد جلال شرف، دراسات في التصوف الإسلامي، ص 266 وما بعدها.

(112) القول لأبي يزيد البسطامي، وهو طيفور بن عيسى البسطامي (188- 261هـ/ 804- 875م).

– ينظر الرسالة القشيرية، ص 395.

(113) أبو حامد الغزالي، مشكاة الأنوار، تح. أبو العلاء عفيفي، القاهرة، ط 1964، ص57 وما بعدها.

(114) ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص158.

رَأَيْتُ رَبِي بِعَيْنِ رَبِي فَقُلتُ: مَنْ أَنْتَ قَالَ: أَنْتَ(115)

فالحلاج هنا تجلت فيه شخصية صاحب الحال الذي "حل به حال من الله عز وجل، حال سحقه ومحقه وأفناه وأذهبه عن كل ما سوى الله عز وجل .. حال لا يتلون، بل على العكس يلون رؤية الصوفيٌ كلِّها ويستبد بكلية نشاطه ورؤيته، فيغيب الصوفي هنا عن كل شيء ويحضُر لحاله فقط .. وذلك لأن الحال له طاقة فاعلة في وجدان الصوفي تغيِّبهُ عن رؤية نفسه وحظوظها، وعن رؤية الدنيا ومغرياتها".(116) فلا يرى إلا الذات الإلهية، ذلك أن الله عند الصوفية هو وحده الموجود حقًا، وكل وجود خارج الله فهو وهم، مثل الصورة في المرآة، فهي ليست موجودة بذاتها، وإنما هي انعكاس للوجود الحقيقي.

ولكن هذا الاتصال بين الصوفي والمطلق ليس اتصالاً وجوديًا وإنما هو "اتصال شهودي عبر الأنوار والإشراقات والفيوضات التي هي تجليات للصفات الإلهية"(117)، فالفناء إذن ليس فناءً ماديًا وإنما هو فناء وعي وشعور بالأشياء وبالذات "إذ غاية الخلوة والصمت والجوع والسهر والذكر المركز

(115) الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين ، ص123.

(116) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص49.

(117) ناجي حسين جودة، المعرفة الصوفية، (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار الجيل، بيروت، 1992، ص177.

وسائر أسباب التطهر الروحي إنما هي اضمحلال وتضاؤل الإحساس بالذات وبالعالم لتهيئة الطريق نحو الاشراق والكشف وسطوع الأنوار الإلهية".[118]

من هنا فإن المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه التصوف هو أن العاطفة لا العقل هي السبيل للوصول إلى الله، ومن ثم فإن أفضل طريق للمعرفة هو الالتحام بالموضوع والقرب منه أو الاتحاد به؛ أي المعرفة المباشرة التي لا تحتاج إلى استعمال الحواس كما في المعرفة العادية؛ لأن المعرفة الصوفية معرفة غير عادية وهي لذلك تتوسل وسائل غير عادية قوامها الكشف الذي يدفع بصاحبه إلى أن يبحر باستمرار فيما وراء المعروف والمحدود، ويغوص في العالم الباطني (العالم الحقيقي) ولا يكون ذلك بواسطة العقل، وإنما بواسطة القلب، فالتصوف عندي هو أن نعيش الحالة لا على مستوى العقل، وإنما على مستوى الوجدان والروح من خلال معانيها الجوهرية العميقة فيفنى الصوفي بعد زوال العوائق والحجب في الموضوع عندما تتم المعرفة التي تتنزل على العارف وكأنها وحي أو إلهام.

والفناء بوصفه معرفة للمطلق ثلاث مراحل أو درجات وهي (المكاشفة والتجلي والمشاهدة) وهي مصطلحات صوفية يمكن أن نتعرف على دلالاتها الاصطلاحية بالرجوع إلى المعجم الصوفي، ولنبدأ بالتعرف على المرحلة الأولى من مراحل المعرفة الصوفية، وهي:

---

(118) المرجع نفسه، ص177.

أ- المكاشفة[119]: وتعني أن المطلق خفي محجوب بالأشياء، وأنه لا يعرف إلا بزوال هذه الحجب، الشيء المخلوق حجاب يحول بين الإنسان والخالق، ولا يصل الإنسان إلى الكشف عن المطلق وأسراره إلا بنضال فكري وجسدي يؤدي إلى امّحاءِ كل ما هو مادي حاجب، وتتم في المكاشفة معرفة جمال الله (المطلق) وجلاله، كمعرفة أسرار الحكمة الإلهية، والكلام الإلهي، والحضور الإلهي والوحدة مع المطلق.[120]

ولم يزد في بيان المكاشفة أحد على ما قاله عمرو بن عثمان المكي[121] – رحمه الله– ومعنى ما قاله "أنه تتوالى أنوار التجلي على قلبه من غير أن يتخللها ستر وانقطاع، كما لو قدّر اتصال البروق، فكما أن الليلة الظلماء تتوالى البروق فيها واتصالها إذا قدرت تصير في ضوء النهار، فكذلك القلب إذا دام به دوام التجلي متع نهاره فلا ليل وأنشدوا:

لَيْلَى بوَجْهِكِ مُشْرِقٌ وَظَلاَمُهُ في النَّاسِ سَارِي

---

[119] "المكاشفة: المحاضرة والمكاشفة والمشاهدة: المحاضرة حضور القلب، ثم بعدها المكاشفة وهي حضوره بنعت البيان، ثم المشاهدة وهي حضور الحق من غير بقاء تهمة ... وحق المشاهدة ما قاله الجنيد –رحمه الله– وجود الحق مع فقدانك، فصاحب المحاضرة مربوط بآياته، وصاحب المكاشفة مبسوط بصفاته، وصاحب المشاهدة ملقى بذاته، وصاحب المحاضرة يهديه عقله، وصاحب المكاشفة يدنيه علمه، وصاحب المشاهدة تمحوه معرفته". – ينظر، الرسالة القشيرية، دار الخير، بيروت، ط2، 1995، ص75.

[120] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص42.

[121] هو أبو عبد الله عمرو بن عثمان المكي (ت 291هـ /904م) ببغداد.

- ينظر الرسالة القشيرية، ص 434.

وَالنَّاسُ فِي سُدُفِ الظَّلاَ مِ ونحنُ فِي ضَوْءِ النَّهارِ"[122]

ب- التجلي[123]: وفي التجلي يكون الحجاب قد زال، حيث يبدو النور الإلهي، أو يتجلى الله بنوره، وتتجلى معه الأشياء الإلهية. الله نور وإشعاعاته هي المخلوقات، وكل كائن بوصفه صدورًا عن الله كائن مضيء. الروح مثلاً نور، لكنه شاحب بسبب اتحاده مع الجسد.

"ويحدث التجلي إما عن طريق التأمل، أو مباشرة بهبةٍ من الله. في الحالة الأولى يخترق النور الإلهي الجسد، ويدخل إلى الروح فلا يستطيع الجسد أن يتحمله لذلك يصيبه الدُّوار، وفي الحالة الثانية تهيمن على العكس الطمأنينة والراحة، هكذا تتبدّد بالتجلي الإلهي الظلمات التي تعتّم المسار السري للانخطاف[124]".[125]

---

[122] ينظر الرسالة القشيرية، ص75، 76.

[123] التجلي: "هو ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب"، وقيل: "العوام في غطاء الستر، والخواص في دوام التجلي"، وفي الخبر أن الله تعالى إذا تجلى لشيء خشع له .. والستر للعوام عقوبة، وللخواص رحمة، إذ لولا أنه يستر عليهم ما يكاشفهم به لتلاشوا عن سلطان الحقيقة، ولكنه كما يظهر لهم يستر عليهم، يقول منصور المغربي: "وافى بعض الفقراء حيًا من أحياء العرب، فأضافه شاب فبينما الشاب في خدمة هذا الفقير إذ غشي عليه، فسأل الفقير عن حاله، فقالوا: له بنت عم وقد علق بها، فمشت في خيمتها فرأى الشاب غبار ذيلها فغشي عليه، فمضى الفقير إلى باب الخيمة، وقال للفتاة: إن للغريب فيكم حرمة وذمامًا، وقد جئت مستشفعًا إليك في أمر هذا الشاب، فتعطفي عليه فيما هو به من هواك، فقالت: سبحان الله، أنت سليم القلب، إنه لا يطيق شهود غبار ذيلي، فكيف يطيق صحبتي".

- ينظر القاشاني، اصطلاحات الصوفية، تح محمد كمال ابراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1981، ص155؛ والرسالة القشيرية، ص75.

[124] الانخطاف: "وهو الظاهرة الأكثر خصوصية وسموًا في الحياة الداخلية، وهو الهبة اللدنية الأولى، وهو لا يتم بالإرادة أو بالإعداد له، وإنما يحدث بغتةً، بشكل مفاجئ، هبة لدنية من الله".

ج- المشاهـدة: أما المشاهدة فتفترض أن الحجب التي تخفي الإلهي قد زالـت، وأن الروح أضيئت بالتجلي، فلا تبقى غـير الرؤيـة، فالمشـاهدة معرفـة مباشـرة حاصلة بشهادة عينية وحضورية.[126] إنها بتعبير آخر توالي أنوار التجلي على القلب كما تتوالى البروق في الليالي المظلمة فتحيل سوادها نورًا سـاطعًا، إنهـا المرحلة الأخيرة في المعرفة تسبقها المكاشفة التي هي كشف للغطاء الذي يحجب النور الإلهي، ثم التجلي وهو تلقي أنوار الغيوب.

أما المشاهدة فهي "انعكاس أو حضور هذه الأنوار في القلـب وهـي أنـوار تنعكس عليه كأنه مرآة صافية".[127]

فالمعرفة هي نور من الله يقذفه في قلوب عباده فيدركون بذلك النـور أسـرار ملكوته عز وجل، وفي هذا يقول الله تعالى: « اللهُ نورُ السَّمَاواتِ وَالأَرْضِ، مَثَلُ نُورِهِ ...» [128].

ويصف ابن عربي هذه المعرفة الصوفية انطلاقًا مـن تحديـده لعلـم العقـل النظري والذي هو عنده "كل علم إذا بسطته العبـارة حسُـن وفُهِـم معنـاه أمـا المعرفة الصوفية فمجالها علم الأسرار، وهـذا العلـم إذا أخذتـه العبـارة سَـمُجَ واعْتَاص على الأفهام دَرْكُهُ وخَشُـنَ، وربمـا مجتـه العقـول الضـعيفة المتعصـبة،

- ينظر، أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص43.

(125) المرجع نفسه، ص42.

(126) المرجع نفسه، ص42.

(127) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص42.

(128) النور، 35.

ويتوسط هذين العلمين علم الأحوال ويعلق ابن عربي على هذا العلم بأن أكثر ما يؤمن بعلم الأحوال أهل التجارب، وهو إلى علم الأسرار أقرب منه إلى العلم النظري .. وهو ضروري عند من شاهده .. وليس للعقل مدخل في هذا العلم لأنه ليس من درْكه".[129]

علم الأسرار إذن هو العلم الذي يتجاوز العقل: "هو علم نفث روح القدس في الروع، يختص به النبي والولي .. العالم به يعلم العلوم كلها ... فلا علم أشرف من هذا العلم المحيط الحاوي على جميع المعلومات"[130]، وهكذا يكون للتجربة الصوفية مظهران: الظاهر والباطن "الظاهر واضح وعقلي، والباطن مجهول لا يُعرف، سرٌّ دائم، وهو بشكله الظاهر، معروف وحاوٍ للأشياء كلها"[131]، والسؤال المطروح هنا كيف يمكن رؤية المجهول ومعرفة اللامرئي؟

والجواب: "لا بالحاسة ولا بالعقل، تجيب التجربة الشعرية إنما نراه بما نسميه عين القلب، أو بالحدس، أو بالإشراق أعني بنوع آخر من التجلي المعرفي يتطابق مع الباطن اللامرئي، كأنما على الرائي أن "يمحو" خارجه

---

[129] ابن عربي، الفتوحات المكية، تح عثمان يحي، القاهرة، 1972، ص146، 147.

[130] المرجع نفسه، ص140.

[131] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص44.

(الحس، العقل) لكي يحسن أن يثبت باطنه، ولكي يمكن من ثم أن يلتقي باطن الرائي (العارف) بباطن المرئي (موضوع المعرفة)".[132]

لأن المعرفة الحقة لا تكمن في رؤية المرئي المادي وإنما هي أن نرى ما وراء المرئي، إنها أن نخترق عمق الأشياء وجوهرها، وفي هذه الحال تصبح البصيرة التي تتعدى الظاهر بديلاً للبصر، ويصبح الإنصات الروحي بديلاً لكل أشكال النظر العقلي.

وخلاصة القول، فإن المعرفة الصوفية، نداء إلهي يمتلئ به قلب الصوفي، فلا يملك إلا أن يلبي هذا النداء كما لباه الحلاج:

لَبَّيْكَ لَبَّيْك، يا سِرِّي ونَجْوائِي   لَبَّيْكَ لَبَّيْكَ، يَا قَصْدِي ومَعْنائِي

أَدْعُوكَ بَلْ أَنْتَ تَدْعُونِي إِلَيْك فَهلْ   نَادَيْتُ إِياكَ أَمْ نَادَيْت إِيائِي؟[133]

والمعرفة الصوفية -كما قلنا سابقًا- وسيلتها القلب الذي امتلأ حبًا لله، وكلما امتلأ القلب حبًا ازداد معرفة؛ لأن المعرفة الكاملة إنما هي نتيجة الحب التام، ولعل هذا ما عبر عنه الجنيد حيث يقول:

وَتحقَقْتُك فِي السِرِّ ... فَناجَاكَ لِسَانِي

فَاجْتَمَعْنا لِمَعانٍ وافْتَرَقْنا لِمَعانِي

أَنْ يَكُون غَيَّبكَ التَعْظِيمُ عَنْ لَحْظِ عَيانِي

---

(132) المرجع نفسه، ص222، 223.

(133) الحلاج، الديوان ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، ص118.

فَلَقَدْ صَيرّكَ الوَجْدُ مِنَ الأَحْشَاءِ دَانِي[134]

ويقول كذلك:

فَلمّا رَآني الوَجْد أَنّكَ حَاضِرِي

شَهدْتك وجُودًا بِكُل مَكَانِ

فَخَاطبْتُ مَوجْـوُدًا بِغَير تَكلُّمِ

وَلاَحَظْتُ مَعْلومًا بِغَير عَيانِ[135]

وبذلك لم يعد الصوفية بحاجة إلى المعرفة العقلية فلقد أوجدوا منهجًا جديدًا للمعرفة قوامه الالتحام بالموضوع، والقرب منه أو الاتحاد به، وهذا ما عبرنا عنه بالمعرفة الباطنية المباشرة للأشياء أي المشاهدة بالمصطلح الصوفي، وابن عربي كما رأينا رجل مشاهدة ومشاهداته مبثوثة في جميع كتبه كما أن كل آرائه مأخوذة من مشاهداته، وفي هذا المجال تصرح سعاد الحكيم بأنها حاولت أن تفرد مشاهدات ابن عربي في بحث مستقل، ولكنها لم تستطع ذلك لأنه لا توجد فكرة عنده لم تصدر عن مشاهدة[136] كما هو الشأن مثلاً في كتابه

---

(134) اللمع، السراج الطوسي، تح عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، مصر 1960، ص283.

(135) القشيري، الرسالة القشيرية، تح عبد الحليم محمود ومحمد بن الشريف، مصر 1966، ص467.

(136) ينظر، سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص65 وما بعدها.

فصوص الحكم[137] الذي أعطاه إياه النبي (ص)، وأمره بإخراجه للناس، يقول ابن عربي: "فإني رأيت رسول الله صلى الله عليه وسلم في مبشّرة أُريتُها في العشر الآخر من محرم سنة سبع وعشرون وستمائة بمحروسة دمشق، وبيده صلى الله عليه وسلم كتاب، فقال لي: هذا "كتاب فصوص الحكم" خذه واخرج به إلى الناس ينتفعون به .."[138].

وقد نتج عن كون ابن عربي -رجل المشاهدة- عدة نتائج لعل من أهمها تحول نظر الصوفية من النزعة الذاتية التي كانت مسيطرة على المعرفة، والتي جعلت المتصوفة يقلبون مبدأ الاستدلال الذي يستدل بالكون على المكون، أي بدل أن يتخذ الكون طريقًا لمعرفة المكون أصبح المكون (الله) يؤدي إلى معرفة الكون، ولكن مع ابن عربي "تحول النظر الصوفي من "الذات" التي كانت موضوع المعاملة إلى "الكون" الذي أصبح موضوع الشهود. وهذه النقلة للنظر الصوفي من الأعماق إلى الآفاق حررت الفكر، وأعطتهُ أفقًا جديدًا للانطلاق"[139]. وهذا العمل "نقل الفكر الصوفي المعاملة إلى المكاشفة،

---

[137] القضية الكبرى في هذا الكتاب هي أن الحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها وذاتها متكثرة بصفاتها وأسمائها .. فإذا نظرت إليها من حيث ذاتها قلت هي "الحق" وإذا نظرت إليها من حيث صفاتها وأسمائها .. أي من حيث ظهورها في أعيان الممكنات قلت هي "الخلق" أو العالم .. وهذا المذهب هو المذهب المعروف "بوحدة الوجود".
- ينظر، مصطفى بن سليمان بالي زاده الحنفي، شرح فصوص الحكم لابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت ط1، 2002، ص7، 8.

[138] ابن عربي، فصوص الحكم، تح أبو العلا عفيفي، ط2، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت1980، ص47.

[139] سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص62.

ونقـل اللغـة الصـوفية مـن لغـة الأعمـاق، والمعـاملات إلى لغـة الآفـاق والمشاهدات".[140]

6- الكتابة الصوفية: "بين لغة الآفاق ولغة الأعماق"

عرفت الصوفية قديمًا بأنها حركة دينية وحسب مما أدى إلى توجيه نظر الدارسين إليها على أنها تمثل وثيقة تختصر جملة الآراء، والمعتقدات الصوفية، وهذا يوضح لنا "بؤس القراءة النقدية للصوفية، وبؤس فهمها ويوضح بعامة بؤس المستوى النظري المعرفي عند دارسي الثقافة العربية".[141]

والحق أن التجربة الصوفية ليست مجرد تجربة في النظر، وليست مذهبًا دينيًا فحسب، وإنما هي أيضا تجربة في الكتابة "لقد استخدم الصوفيون في كلامهم على الله والوجود والإنسان، الفن، الشكل، الأسلوب، الرمز، المجاز، الصورة، الوزن، القافية، والقارئ يتذوق تجاربهم ويستشف أبعادها عبر فنيتها، وهي مستعصية على القارئ الذي يدخل إليها معتمدًا على ظاهرها اللفظي.

(140) المرجع نفسه، ص63.

(141) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص15.

فالإشارة لا العبارة هي المدخل الرئيس"[142] للتجربة الصوفية، وهي بذلك حركة إبداعية، وسعت مجال اللغة الشعرية، وبعثت فيها روحًا ونفسًا جديدين.

لذلك فإن "أهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إليَّ في مدونتها الاعتقادية، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته، أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه"[143] وفي مقدمة كل ذلك نجد طريقة التعبير أو اللغة الشعرية، يقول أدونيس في تعريفه للغة الشعرية: "إذا كان الشعر تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلى رؤًى أليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[144].

من هنا واستنادًا إلى أن اللغة هي مختبر الشعر، فقد أسست الصوفية لطريقة خاصة في الكتابة تقوم على التعبير غير المباشر الذي يشير إلى أبعاد خفية يعانيها الصوفي، وهو مأخوذ بالأحوال الروحية التي يعانيها، وهي أحوال يعجز التعبير المباشر عن إدراكها، وهذا ما دفع المتصوفة إلى ابتكار طريقة

(142) المرجع نفسه، ص23.
(143) المرجع نفسه، ص25.
(144) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دارالعودة، بيروت، ط3، 1979، ص125، 126.

جديدة في الكتابة، ولغة خاصة قوامها الرمز، والإشارة "وهي لغة تختلف عن اللغة الدينية الشرعية من حيث أن هذه اللغة هي في جوهرها، لغة فهم، بينما الأولى هي في جوهرها لغة حب، الأولى تحب الأشياء دون أن تفهمها بالضرورة بينما علاقة الثانية مع الأشياء، والكون إنما هي علاقة فهم، وإدراك وتقويم لا علاقة حب، والحب هو كذلك لا يقال بل يُعاش، تقال صور منه، لكنه في ذاته كمثل المطلق عصيٌّ على القول، ذلك أنه خارج طورِ أو حدود العقل والمنطق، أي خارج حدود الكلام".[145]

لكل هذا فإن قيمة التصوف وأهميته لا تكمن في رأيي في جوانبه الدينية، والاعتقادية فقط، وإنما تكمن كذلك في الطريقة التي سلكها للتعبير، وهي طريقة تقوم على الإشارة والرمز "وهذا يعني أن اللغة الصوفية هي تحديدًا لغة شعرية، وأن شعرية هذه اللغة تتمثل في أن كل شيء فيها يبدو رمزًا، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[146]، وهذا يناقض مرة أخرى اللغة الدينية حيث يكون الشيء هو ذاته لا يتعداه إلى شيء آخر، ويبرز هذا التناقض على الخصوص في أن اللغة الدينية "تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائي، بينما اللغة الصوفية لا تقول إلا صورًا منها، ذلك أنها تجليات المطلق، تجليات لما لا يقال ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا ما

(145) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص24.

(146) المرجع نفسه، ص23.

لا ينتهي"[147] ولذلك ظلت اللغة الصوفية مجازًا يعتمد على الرمز، والإشارة التي هي المدخل الأساسي للصوفية.

إن العالم فنيًا بما يحويه من مظاهر طبيعية مختلفة ومتنوعة إشارة دالة .. والكلمة –وهي جزء من هذا العالم– إشارة "حبلى بطاقات البداية –الخلق–، وهي تضعنا دائمًا في أفق ما لا ينتهي وهذا نفسه ما تفترضه حين تتحول إلى خط، ذلك أن الحرف إذ يتحول إلى خط، يدخل في لا نهاية المكان، ينحني، يتماوج، يتشابك، يتقابل، يتدور ينبسط، يلبس الحركة في جميع أبعادها، ويختزن جميع الإشارات"[148]، فللحروف أسرار وهي تحمل الكثير من الطموحات الفنية والتفسيرات الدينية التي أفاض ابن عربي في شرحها في كتابه الفتوحات المكية[149].

ومن هنا فإن القارئ لهذه الكتابة لا يعنى بما يراه من مظاهرها الخارجية إلا بقدر ما يتخذها عتبات لما لا يرى.

والحروف عند أئمة التصوف، وعلى رأسهم ابن عربي "تجمع بين الوجود الظاهر، مجسدًا في الحرف مرسومًا ومخطوطًا، والوجود الباطن أي روح الحرف، فهو عندهم كائن جسده شكله، وروحه معرفة لا يظفر بها إلا العارفون وأهل

---

(147) المرجع نفسه، ص24.

(148) المرجع نفسه، ص202.

(149) ينظر، ابن عربي، الفتوحات المكية، السفر الأول، ص295 وما بعدها.

الذوق"[150]، وهذا معناه أن الحرف شكل مادي لا يصبح حيًا إلا بمحموله الروحي أو أنه "حقيقة منظورة تخفي حقيقة مستترة"[151].

وابن عربي هنا يتعامل مع اللغة وحروفها "كما يتعامل مع كل الموجودات، وينظر إليها -كما ينظر للوجود بأسره- من خلال ثنائية "الباطن والظاهر" فيرى أن لحروف اللغة جانبًا باطنًا هي الحروف الإلهية التي تتوازى مع مراتب الوجود من جهة وتتوازى مع الأسماء الإلهية من جهة أخرى، ويرى أيضًا أن لحروف اللغة جانبًا ظاهرًا هي الحروف الإنسانية الصوتية التي يتلفظها الإنسان في كلامه"[152]، هناك إذن لكل حرف جانبان؛ الجانب الباطني، وهو أرواح الأسماء الإلهية، وجانب ظاهري، وهو الصوت في حال النطق أو الخط في حال الكتابة.

فالكلمة عند الصوفية أنثى حبلى بطاقة الخلق، وهي تضعنا دائمًا في أفق لا ينتهي من الدلالات، ولذلك يصطدم القارئ للشعر الصوفي بما يحيط به من غموض، وتعتيم يجعله عصيًا على الفهم، يقول أدونيس: "لئن كان الوضوح طبيعيًا في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص؛ لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد، فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق، فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها هو

---

(150) محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص51.

(151) المرجع نفسه، ص52.

(152) نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1992، ص82.

نفسه معرفة دقيقة"[153] ولذلك يأتي تعبيره عنها غامضًا، كما أن وظيفة اللغة الشعرية "تكمن أساسًا في السحر والإشارة فهي لا تعبر، ولا تصف، أي لا تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها"[154]. نضيف إلى هذا عجز اللغة عن الإحاطة بمكنون التجربة الصوفية الروحية لأنه كلما "اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[155] كما يقول النفري.

من هنا كان لزامًا على الصوفية أن تبدع لغة جديدة للتعبير عما تعجز اللغة العادية عن التعبير عنه "وهي لغة الرمز والإشارة، فما لا يمكن أن يوصف أو يعبر عنه بالكلام يمكن الإشارة إليه رمزًا، والتعبير بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية التي لا تحدها الكلمة"[156].

لقد نزع المتصوفة نزعة ذاتية عميقة، فحاولوا أن يتوصلوا إلى المعرفة عن طريق الذوق والكشف الباطني أو التحديق في الأعماق، لأن العلم ليس الطريق الوحيدة الموصلة إلى الحقيقة، فالحب والشعر والإيمان والحلم .. هي أيضا أشكال للمعرفة، ثم عبروا عن هذه المعرفة بلغة خاصة لا تعرف دلالتها إلا بالرجوع إلى المعجم الصوفي. ويفسر القشيري دواعي لجوء المتصوفة إلى لغة الرمز والإشارة بدل لغة التصريح، والعبارة بقوله: "إن لكل طائفة من العلماء

---

(153) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص125.

(154) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب، ج3، ط1، 1990، ص95.

(155) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص115.

(156) أدونيس، الثابت والمتحول، تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت 1977، ص95.

ألفاظًا يستعملونها، وقد انفردوا بها عمّن سواهم، كما تواطؤوا عليها لأغراض لهم فيها، من تقريب الفهم على المتخاطبين بها، أو للوقوف على معانيها بإطلاقها وهم يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والستر على من باينهم في طريقتهم، لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم مجموعة بنوع من التكلف، أو مجلوبة بضرب من التصرف، بل هي معان أودعها الله تعالى في قلوب قوم واستخلص لحقائقها أسرار قوم"[157].

ويتناول نيكلسون دوافع الرمز مبينًا قيمته بقوله: "ولقد قيل إن الصوفية قد جعلوا من ذلك الأسلوب الرمزي قناعًا يسترون به الأمور التي رغبوا أن يكتموها، وهذه الرغبة طبيعية عند قوم يدعون أنهم خصوا دون غيرهم بمعرفة الباطن، وفوق ذلك فإن التصريح البين بما يعتقدون، لعله أن يهدد حريتهم بل حياتهم، فإن تركنا جانبًا كل هذه الدوافع، فالصوفية قد اصطنعوا الأسلوب الرمزي، لأنهم لم يجدوا طريقًا آخر ممكنًا يترجمون به عن رياضتهم الصوفية والعلم بخفايا عالم الغيب المجهول الذي ينكشف في رؤيا جذبية .. ليس في الطوق تبيانه دون اللجوء إلى صور مشاهدات منتزعة من عالم الحس، وهذه

---

[157] القشيري، الرسالة القشيرية، ص53.

الصور والأمثال –مع أنها ليست خالصة الصدق– تكشف عن معان وتوحي بصور أعمق مما يبدو على ظاهرها"[158].

ومنه فالصوفية ليست سلوكًا معرفيًا فحسب، ولكنها سلوك مدفوع بهاجس إبداعي وجمالي، فقد حاول الصوفية أن يتوصلوا إلى المعرفة عن طريق الذوق، والكشف الباطني –كما رأينا سالفًا– ثم عبروا عن هذه المعرفة بلغة خاصة، والمتتبع للكتابة الصوفية يجد أنها "ليست أداة لتشخيص وضعيات خارجية، وإنما هي تجربة في حد ذاتها، داخل السلوك الصوفي تذوب الهوة التي تفصل بين التجربة المعيشة، وبين الكتابة، بين السلوك وبين الإبداع"[159].

لقد حاولت الكتابة الصوفية أن تخلق تباعدًا بين اللغة الاجتماعية المألوفة واللغة الإبداعية، وأن تؤسس للغة جديدة تنقل مفهوم الكتابة من حدود الإطار الاجتماعي لتعانق الطبيعة بل الوجود بأكمله، لقد كان هاجس هذه الكتابة المركزي هو تجاوز أطر الكتابة السائدة، وجعل هذه الكتابة مجالاً للقاء بين الألوهية والطبيعة ... وبين الجمال والجلال.

والمتتبع للشعر الصوفي يجد أن الشعراء عمدوا "في التعبير عن حبهم الإلهي إلى ألفاظ الحب الإنساني وما يتصل به من وصل وهجر ولوعة ونحول، كما عمدوا إلى الخمر، وما يتصل بها من حان، وألحان وكأس وندمان، وغير

---

(158) نيكلسون، الصوفية في الإسلام، ص105.

(159) منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط **1988**، ص06.

ذلك من الأشياء التي توجد في الشعر الغزلي، والخمري والذي يعبر عن عاطفة إنسانية نحو معشوقة آدمية، وعن حالة نفسية هي السكر الناشئ من تناول الخمر المستخرجة من الكرم"[160]، ولكن الشاعر الصوفي يستخدم هذه الألفاظ رموزًا للتعبير عن الأحوال التي يعيشها والتجارب التي يعانيها كما هو الشأن عند ابن عربي مثلاً في ديوانه "ترجمان الأشواق" الذي ألفه في فتاة أحبها في مكة تسمى (نظام) ولكنه في باطنه في حب الله والفناء فيه[161]، كما يقول، وقد وضع هو نفسه شرحًا لهذا الديوان تفاديًا للبس الذي قد يقع فيه قارؤه، وأشار فيه إلى المعاني المقصودة، وعليه فبإمكاننا أن نسمي هذا الشعر الذي يصدر عن الصوفي بـ"شعر الرؤيا" ذلك أنه يصدر عن تأمل واستبطان للوجود، وهو وإن كان معدنه ترابيا، فقد سرت في لفظه لغة السماء، كما أن هذا الشعر لا يقوم بتكرار الواقع، وإنما هو يبتكر ويجدد ويصنع أشياء جديدة لم تكن معروفة من قبل ويكتشف عوالم لم تطأها الأقدام بعد، و"ليست رؤية الأشياء أمرًا سهلاً كما قد يُظن، ذلك أنها مغمورة بقراءات أو بـ"صور" سابقة، مليئة بالمسبق الجاهز وبالعادات المتراكمة، ولا بد من جهد كبير للتخلص من هذا المسبق، لكي تمكن رؤية الشيء كما لو أن ذلك يتم للمرة الأولى، يجب أن نقرأها (نراها) كأننا لا نزال أطفالاً دون رواسب ولا مسبقات لكي نستطيع أن نكتبها أو نصورها في حالتها الصافية الأصيلة"[162] وقد

---

(160) درويش الجندي، الرمز والرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة (د.ت)، ص342.

(161) ينظر ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص09.

(162) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص205.

أعطيت اللغة الفنية/الرمزية للشعراء "لا لكي يكرروا العالم، ويسجنوه في صوره الظاهرة المعروفة، وإنما لكي يحرروه، ولكي يبقوه في حركيته الداخلية في ما لا ينتهي، ولكي يظهروه باستمرار في صور جديدة"[163]، ولذلك فأنا أرى أن التجربة الإبداعية الصوفية مغامرة على مستوى الوجدان والإلهام، إنها تجربة تدعو إلى الانبثاق الدائم من الداخل وفي الداخل، رؤيا جديدة للكون وحلم دائم للوجود، ولذلك فهي تستلزم كتابة تقوم على إيمائية اللغة وشاعرية الفكر، كتابة خاصة "مطرزة بالرموز ومشجرة ومنقشة بألطف الإشارات التي تحمل أقصى الدلالات للمعاني البعيدة في عالم الرؤيا، إنها كتابة انتظار ولقاء ووصول، إنها ذوبان الجزء بالكل، وانصهار الذات في العشق الإلهي، والفناء الكلي في المثل والقيم العليا"[164].

وعلى العموم فإنها كتابة تستنطق الأعماق، وتسعى إلى سبر أغوار الذات بغية كشف أسرار هذا الوجود بكل ما يكتنفه من غموض ولأن الكون غامض ولا يمكن أن نعبر عنه بالكلام لجأ الصوفية إلى لغة الإشارة والرمز، فالتعبير "بالرمز هو وحده الذي يمكن أن يقابل الحالة الصوفية، التي لا تحدُّها الكلمة والذي يمكن بالتالي أن يخلق المعادل التخييلي لهذه الحالة"[165].

---

(163) المرجع نفسه ، ص201، 202.

(164) عبد الحميد جيده، صناعة الكتابة عند العرب ، دار العلوم، بيروت 1998، ص175.

(165) المرجع نفسه، ص194.

7- البعد الجمالي للكتابة الصوفية

أسست الصوفية لطريقة خاصة في الكتابة قوامها الرمز والإشارة ورمزية هذه الكتابة تكمن في أن كل لفظة تكتسب محمولات جديدة بمجرد توظيفها في التجربة الصوفية، وهي بذلك تخلق عالمها الخاص، يرى إحسان عباس أن "هذا الميدان خير ميدان تتفتح فيه ذاتية الشاعر وفرديته"[166] لأن الشاعر هنا يتعامل مع اللغة بكثير من الحرية معتمدًا طريقة التحويل داخل اللغة أي إفراغ اللغة من دلالتها المعجمية وشحنها بدلالات جديدة.

"بهذه الكتابة أخذ [الشاعر] يتوجه نحو الغيب ويحاوره لكن عبر التجربة، لم يعد يتحدث مع المطلق عبر النص بل عبر الجسد، صار الحديث حوارًا مباشرًا بين الأنا والأنت، الإنسان والله"[167]، ولذلك تبدو هذه الكتابة في الغالب محفوفة بالغرابة والغموض مما يجعلها تبدو عصية على الفهم خاصة لدى أولئك الذين ألفوا برودة الوضوح.

الصوفية محاولة للتأليف بين عالم الحس وعالم الغيب، واللغة في هذه التجربة كذلك سعي للتأليف بين العالم المادي (عالم الموجودات) المحدود والعالم الروحي اللانهائي، ولعل هذا ما جعل السلوك الصوفي ليس "مجرد سلوك معرفي، بل رحلة ممتدة أو حضورًا متجددًا داخل الشبكة الرمزية للوجود، ولم تكن تجربة الكتابة الصوفية سوى نمط من أنماط هذا الحضور الدائم إضافة إلى

---

(166) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر 1994، ص51.

(167) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص115، 116.

العشق الصوفي والاغتراب، نمط يضع الذات وجهًا لوجه أمام توتر الكينونة واختلاف أشكالها وتجلياتها"[168].

ولكن تجربة الكتابة الصوفية بالإضافة إلى أنها تساؤل حول لغة الكتابة، فإنها كذلك نقد لسلطة العقل، ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه الكتابة نحو "اللاعقل"، "لقد كان هاجسها الأساسي هو تجاوز أطر الكتابة السائدة داخل الثقافة الإسلامية، وهذا يعني انتزاع تجربة الكتابة من المكان الاجتماعي -مجال السلطة والصراع المذهبي- إلى المكان الطبيعي، هذه الوثبة نحو الطبيعي تفسر جانبًا سريًا في الكتابة الصوفية: إنه نزوعها لكي تتحول إلى رغبة أي أن تصبح فعلاً من أفعال الجسد الصوفي الأخرى التي هي الحب والاغتراب والرحلة المستمرة داخل الفضاء الطبيعي"[169].

وهذا ما حول الكتابة الصوفية إلى حركة في جميع الاتجاهات، "فهي فعل للاغتراب داخل الطبيعة والاندماج مع كائناتها، وهي أيضا فعل للحب والعشق واندفاع نحو سر الجمال الطبيعي والمطلق، وهي أخيرًا فعل لتدمير الذات لأجل الاتصال بالأصول الحيوية للإنسان، وبكلمة واحدة، إنها رغبة ذات اتجاهين: رغبة في الموت (موت الذات)، وفي الحلم والحياة (الحلم بالاتصال بالأصول البدائية)، هذا التوجه المزدوج هو الذي سيجعل منها تجربة عنف

---

[168] منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص08.

[169] المرجع نفسه، ص09.

وقلق وتوتر"[170] وهذا العنف والتوتر فتح الكتابة الصوفية على مزيد من الإبداع والافتتان بالجمال، وهذه الجمالية ترتكز على أمور عدة منها:

1- أن محاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلا إلى مزيد من الحاجة إليها، فما يعرفه الإنسان ليس إلا عتبة لما يظل غير معروف، ويدعوه إلى معرفته.

2- أن تجربة الكشف تفترض للتعبير عنها كلامًا يفلت في آن من أغلال العقلانية والمنطق، ومن أغلال المشترك الشائع.[171]

وقد كان لذلك نتائج هامة تمثلت في إثراء الشعر العربي بهذه الرمزية الصوفية التي تمثل بحق فتحًا جديدًا في عالم التعبير اللغوي، فقد رفعت اللغة من مستوى التعبير المباشر إلى مستوى التعبير الخيالي الذي يعتمد على الرمز، والإشارة، والذي يقرأ لابن عربي و ابن الفارض والحلاج وغيرهم يجد تجارب فريدة تؤكد على ضرورة اتصال النص بصاحبه، وارتباط الشاعر بالشروح التأويلية وهذا يضع النص الشعري في سياق دوافعه الصوفية المجازية العميقة. "ونضيف إلى ذلك أن جمالية التصوف تقوم على التناقض وهو يعني أن الشيء لا يفصح عن ذاته إلا في نقيضه، الموت في الحياة، والحياة في الموت، النهار في الليل، والليل في النهار ... هذه الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي، هي وحدة النقيضين، وهي واحد من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية"[172]

---

(170) منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص10.

(171) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص140، 141.

(172) المرجع نفسه، ص140، 141.

والتي هي كتابة وإن كانت في ظاهرها تدل على معاني مادية فإنها ترمز إلى معاني وجدانية عميقة نصل إليها عن طريق القراءة التأويلية التي يمجدها الصوفية كونها الوسيلة الوحيدة التي تجعل من القراءة تجربة حية ومتوترة مثل تجربة الكتابة.

وقد أتاح ذلك للصوفية "أن تعيد ترتيب العلاقة بين الذات والله بإلغاء الانفصال بينهما ... وبذلك أصبح الصوفي يحمل الله في ذاته، وأصبح تجليًا له دون أن تتحول العلاقة بين الاثنين إلى علاقة تماه مطلق"[173] وهذا ما سماه أدونيس بـ"الهوية المتغايرة"[174] وهي قمة ما يبلغه الصوفي في شطحاته فالصوفي هو الله وهو غيره في الوقت ذاته. وهذا المقام عرّض الصوفية للتكفير والقتل، يقول ابن عربي:

وَغُصْ في بَحْر الذَاتِ تُبصِرْ عَجَائِبَ ما تَبدّتْ لِلْعيَانِ
وأَسْرارًا تَراءَتْ مُبهَمَات مُستّرةً بِأرْواحِ المعَانِي
فَمنْ فَهِم الإشَارةَ فَليصُنْها وإلاّ سَوْفَ يُقْتلُ بِالسِنانِ
كَحَلاّج المحبّةِ إذْ تَبدَتْ لهُ شَمْسُ الحَقيقَةِ بِالتَداني

(173) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دارتوبقال للنشر، المغرب، 2000، ص71، 72.
(174) أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، دار العودة، بيروت ج1، ط3، 1970، ص97.

فَقَال أنَا هُو الحَقُ الّذِي لاَ يُغيِّر ذَاتَه مَرُّ الزّمَــانَ[175]

إن أبيات ابن عربي السابقة واضحة في دلالاتها، وفي دعوتها إلى اعتماد المعرفة الذاتية الذوقية، فالصوفية ترى أن "انفتاح الذات على موضوعها الذي هو الحقيقة أو الله، لا يتم اعتمادًا على العقل أو النقل، وإنما اعتمادًا على الحب، مما بوأ القلب مكانة خاصة في المعرفة الصوفية"[176]، وبهذا أحدثت المعرفة الصوفية تغييرًا في نظرية المعرفة، والتي كان قوامها العقل فأصبحت تقوم على القلب، حيث يعانق القلب العالم فيصبحان شيئًا واحدًا. وهذا الإبدال في طريق المعرفة لدى الصوفية أسهم "في تجسير الهوة بين الفكر والشعر، بالإلحاح على ضرورة التفكير بالشعر، معتبرًا أن العناصر الشعرية من خيال ورمز وحدس وغيرها هي أدوات لإنتاج معرفة لا تضاهي العقل والحس فحسب، وإنما تفوقهما"[177]، ولعل هذا ما حدا بابن عربي إلى أن يولي الخيال أهمية خاصة، ويبوءه مكانة رفيعة، جاعلاً منه السبيل الأوحد للمعرفة[178]، والذي يقرأ كتب ابن عربي يجد أنه لا يصدر فيها عن تفكير عقلي، وإنما هو الكشف والشهود.

---

(175) ينظر ابن عربي، الإسراء إلى المقام الأسرى، أو كتاب المعراج، تح. سعاد الحكيم، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت 1988، ص59.

(176) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص73.

(177) المرجع نفسه، ص73.

(178) ينظر، سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة (دت)، ص195.

8- ابن عربي وميلاد لغة الآفاق

يكشف ابن عربي في مقدمة كتابه "فصوص الحكم" أن مصدر الكتابة لديه هو الكشف، والإلهام، مما يعني أنه لا يصدر في كتابته تلك عن ذات؛ لأن الكتابة الذاتية تدنيس لأنها إنصات للنفس، و« إِنَّ النفسَ لأمارَةٌ بالسُوءِ » كما يقول الله تعالى، وهذا "ما يفرض على الصوفي تغييبه لذاته (المدنس)، والإنصات إلى الصوت الإلهي (المقدس)، أي أن يبقى وفيًا لما يلقى إليه"[180] يقول في ذلك: "فحققت الأمنية، وأخلصت النية، وجردت القصد والهمة إلى إبراز هذا الكتاب كما حدّه لي رسول الله (صلى الله عليه وسلم) من غير زيادة ولا نقصان".[181] فكل ما يقوله ابن عربي في هذا الكتاب هو فتح يفتح الله به على الخاصة من عباده.[179]

وعلى هذا فإننا نستطيع تأويل مصدر الكتابة لدى ابن عربي من زاويتين:

1- إن إرجاع ابن عربي الكتابة إلى مصدر إلهي ينسجم مع نصوصه بوصفها كتابة فوق النص الأول، فأغلب ما كتبه ابن عربي هو تأويل للعالم، والإنسان، والذات الإلهية اعتمادًا على القرآن، والحديث النبوي، وهو ما يجعله منصتًا أكثر منه كاتبًا.[182]

---

(179) يوسف، 53.
(180) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص144.
(181) ابن عربي، فصوص الحكم، ص47.
(182) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص115.

2- إن المقامات، والأحوال التي يجتازها ابن عربي، والصوفية عمومًا في الطريق لحو الله تنتهي بفناء الصوفي عن ذاته، والبقاء بالله، وفي مقام الفناء يتخلى الصوفي عن القول ويتحول مستمعًا.[183]

وهو ما حدث لابن عربي في معراجه المتخيل إذ قال بعد بلوغه سدرة المنتهى: "سمعت كلامًا مني لا داخلاً في ولا خارجًا عني"[184]، وهذا يجعلنا نقول إن ابن عربي في كتاباته لم يلهم المضمون فقط بل إنه ألهم الكلمة -اللغة- أيضا، وهذا ما ذهبت إليه سعاد الحكيم حيث تقول: "فابن عربي كما أتصوره، عاش مشاهدته، عاشها حدثًا وقولاً، ونتج عن هذه المشاهدة المفردات الاصطلاحية التي استخدمها"[185].

ابن عربي إذن رجل مشاهدة "ولا يهمنا هنا أن ندرس هذا الشهود من الوجهة الكلامية، ونقارنه بأعلام علماء الكلام السابقين، ولا يتسع المجال لذلك، ولكن يهمنا هنا دراسة العلاقة بين هذا الشهود، وبين اللغة الجديدة"[186]، وفي هذا الإطار نرى أن التسمية هي أساس وجود المصطلح الصوفي عند ابن عربي، ونعني بذلك سعيه إلى تسمية الأشياء المشاهدة بأسماء، فهو لا يكتفي بالإخبار عن مشاهداته، بل يجعل لكل حالة اسمًا، "التسمية هي أهم جزء في التعبير عن المشهد، لأن التسمية رسمٌ كالختم والطبع .. والتسمية

---

(183) المرجع نفسه، ص115.

(184) ابن عربي، الإسراء إلى المقام الأسرى، تح. سعاد الحكيم، ص133.

(185) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص73.

(186) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص69.

توجِدُ اسمًا يبقى في الذاكرة علامة على المسمَّى بعد انقضاءِ المشاهدة"[187]، فلولا التسمية ما بقي من المعرفة شيء سواء كانت هذه المعرفة بالعقل والتفكير، أو الكشف والشهود.

بواسطة اللغة نقل لنا ابن عربي ما رآه من مشاهدات من عالم الغيب الخيالي إلى عالم الحضور المعرفي، وما تتميز به هذه اللغة هو اعتمادها على الإضافة التي غدت أساس الصيغة اللغوية الجديدة، فإن كانت اللغة الصوفية السابقة لابن عربي تقوم على استعارة المعجم الغزلي والخمري القديم للدلالة على الحب الإلهي، أي أن الصوفي يقوم بعملية تحويل للدلالة السابقة للألفاظ، وذلك بشحنها بدلالات جديدة ترتبط بالتجربة الصوفية، أي أنه لم يبتكر ألفاظًا جديدة، وإنما قام بتحويل دلالة ألفاظ قديمة من خلال شحنها بدلالات جديدة، فإن ابن عربي قام بإبداع لغة جديدة وبهذا "حقق نقلة على المستوى اللغوي تمامًا كما حقق نقلة على مستوى الشهود والنظر الصوفي .. فكما حوَّل نظر الصوفي من التحديق في الأعماق إلى مراقبة الآفاق، فكذلك حوَّل اللغة الصوفية من الاصطلاحات المبنية على اللفظ الواحد المفرد إلى مصطلح أخذ شكل العبارة"[188]، وتحصر سعاد الحكيم هذه العبارة في ثلاثة أشكال هي:

---

[187] المرجع نفسه، ص71.

[188] المرجع نفسه، ص79.

1- الإضافة: وهي عبارة تتكون من اسم يضاف إلى اسم آخر مثل: نهر القرآن، بحر الأرواح ونحو ذلك.

2- النسبة: وهي عبارة تتكون من لفظين ينسب أحدهما للآخر مثل: تجل ذاتي وليّ عيسوي.

3- الوصف: وهي عبارة تكونت من لفظين أحدهما يصف الآخر مثل: الأرض الواسعة.[189]

هكذا تكونت لغة ابن عربي الجديدة تارة بالإضافة، وتارة بالنسبة وأخرى بالوصف فلو أخذنا مثلاً كلمة "نبي" وكلمة "ولي" نجد هاتين الكلمتين من الكلمات القديمة، وليس بينهما علاقة، ولكن ابن عربي يجعل بينهما مناسبة فيوحد بينهما، وهذا يعطينا عبارة: "نبي ولي" والتي تعني: "العلم اليقيني"، وهو معنى جديد ناتج عن التشكيل اللغوي السابق القائم على الإضافة.

أما النسبة فابن عربي يضيف الأسماء التي هي أسماء لحقائق مفردة إلى بعضها البعض مكونًا منها أسماء جديدة لمسميات جديدة. "فالاسم عند ابن عربي له دلالتان: دلالة على الذات، ودلالة على أمر زائد على الذات، وهو ما تعطيه خصوصيةُ ذلك الاسم، فالأسماء الإلهية جميعها تشترك، وتتوحد في دلالتها على الذات الإلهية الواحدة، ولكن في الوقت نفسه هذه الأسماء أعطت بحقائقها أمرًا

(189) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص79.

زائدًا على معقولية الذات، كل اسم بحسبه"[190] مثال ذلك أسماء العبد فـ"عبد الواحد" يختلف في معناه عن "العبد" المضاف، والمنسوب إلى الجبَّار أو الغفار أو الرحيم ... فكل "عبد" يأخذ من هذه الإضافة صفة عبوديته ومعناها، بمعنى أن الإنسان الذي يسمى بعبد الجبار له نصيب من تجليه تعالى باسم "الجبار"، كذلك عبد اللطيف له نصيب من تجليه تعالى باسم اللطيف ..

"وهكذا لا أحدية لموجود عند ابن عربي، لذلك جاءت تسمياته، ومصطلحاته على صيغة الإضافة يضيف اسما إلى اسم، وينسب اسمًا إلى اسم، ويصف اسمًا بصفة، ولا يكاد يشذ مصطلح جديد استخدمه ابن عربي، زيادة على المصطلحات القديمة التي ورثها، عن قاعدة الإضافة"[191].

لقد أبدع ابن عربي إذن صيغة الإضافة، وهي صيغة هامة فتحت آفاق اشتقاق جديدة ولا محدودة أمام الصوفي ليعبر عن مشاهداته، وتجاربه، وتبرز أهمية الإضافة في ما يأتي:

1- أن الإضافة تبرز جانب العلائق والنسب، وتؤكد على مبدأ التفاعل وتبادل الصفات لأن الإضافة ليست مجرد اجتماع حقيقتين بل هي تركيب حقيقتين تتحدان وتتآلفان، وهكذا فالإنسان الذي تحل فيه حقيقة العلم يختلف عن الإنسان الذي تحل فيه حقيقة القدرة.

---

(190) المرجع نفسه، ص82- 83.

(191) المرجع نفسه، ص83.

2- أن الإضافة هي تجسيد لمعنى يعبر عنه ابن عربي بهذه الإضافة ولذلك فعلى الذي يريد أن يدخل عالم ابن عربي اللغوي أن يبحث عن وجه العلاقة بين اللفظين المتضايفين، فهناك يكمن معنى تستره العبارة، ولكن توضحه الإشارة.

3- أن صيغة الإضافة تفتح آفاقًا لغوية واسعة، فالمشاهد سواء كان ابن عربي أم غيره، كلما وجد معنًى في ذات يستطيع أن يبدع عبارة اصطلاحية جديدة لم يقلها قبله أحد، ويسمي بها الذات، وهذه العبارة تجد معناها في دراسة النسبة بين المتضايفين[192] وبذلك تتحقق للغة الصوفية قدرتها على التحول الدلالي الذي "لا يحدث في العلامة اللغوية في حالة إفرادها ولكنه يتحقق من خلال التركيب الذي يكسب العلامة دلالة لا تكون لها في حالة إفرادها، وهذا التحول الدلالي أيضا هو الذي ينقل النص اللغوي من وظيفة "الانباء" الاجتماعية ويجعله يحقق وظائف أخرى "أدبية" "[193].

وبذلك تتعد العبارات، ويرتقي المدلول اللغوي من مستوى التحديد إلى آفاق الإطلاق واللاتحديد، ونصل إلى نسيج لغوي جديد حاكته التجربة الصوفية التي بدلاً من أن تغوص في الأعماق أصبحت ترتاد الآفاق، وهذا يكشف لنا الاتصال القوي للتعبير اللغوي "بمصادره المتمثل في التجربة الصوفية بمختلف حقائقها الشعورية على عكس اللغة الوظيفية التي ينحسر

(192) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص84 وما بعدها.
(193) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص87.

استعمالها في البحث عن الألفاظ والجمل التي تنقل المعاني بجهاد كبير"[194]، والفرق كبير بين لغة محدودة في حروفها وكلماتها، ولغة مطلقة حيث يمكن أن نكتب ما لا يحصى من العبارات والتراكيب، ومع لغة كهذه "لم يعد الصوفي يقف أمام شهوده عاجزًا عن التعبير كما كان موقف من تقدم من الصوفية"[195] فقد أتاحت طريقه ابن عربي حرية أكبر عند الصوفية في جمع المفردات ونحت التراكيب الجديدة القائمة على الإضافة، وإذا كانت الألفاظ محدودة فإن العبارات التي قد نُشكلها بهذه الألفاظ غير محدودة، ضف إلى أن قصد المتكلم قد يخرج بدلالة العبارة الواحدة من معنى إلى آخر، وهذا ما يعطي للقارئ إمكانية التأويل للغة الصوفية، "وإذا كانت أغلب الفرق الفكرية الإسلامية تحاول أن تربط التأويل ولغة الكتابة بأطر عقلية، ومنهجية محضة فإن الصوفي سيحاول أن يخرج بالتأويل عن حدود تلك الأطر التجريدية لكي يربطه بتجربته المعيشة، ستكف الكتابة عن أن تكون تأويلاً للنص المقدس فقط، لكي تصبح فعلاً للغوص داخل لغة العالم –التي يطلق عليها ابن عربي مفهوم الكتابة الوجودية– داخل التجربة الصوفية ينتقل مفهوم الكتابة من حدود الاجتماعي ليعانق الطبيعة بل الوجود بأكمله، هذه الوثبة من الاجتماعي إلى الطبيعي هي التي ستجعل التجربة الصوفية نزوعًا نحو تحقيق اللقاء المباشر

---

[194] محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص43.

[195] سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص89.

مع كينونة العالم، مع عمق تلك الكينونة اللانهائي الذي يطابق الصوفية بينه وبين الأنوثة المطلقة"[196].

الكتابة الصوفية إذن تجاوز لصناعة اللغة، وتجاوز للقواعد المتعارف عليها، وتجاوز لقوانين الربط بين الأشياء، ولعل هذا ما جعل منها توليفًا صداميًا للمحسوس، والمعقول في الثقافة العربية.

(196) منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص07.

الفصل الثاني

الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي

1- الصلة بين الشعر والتصوف

المتأمل في الخطاب الشعري المعاصر يجد أنه لم يعد كما كان في السابق عالمًا مسطحًا يتمكن منه القارئ دون عناء، لقد أصبح عالمًا سحريًا يموج بالحركة والألوان، عالمًا لا يعترف بالأبعاد والحدود؛ إنه عالم التخطي والتجاوز، والسعي وراء المطلق كما أنه لم يعد خطابًا قائمًا على التأثر، والانفعال إنه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي، والتعدد الدلالي والتنوع الرؤيوي، وهو تبعًا لذلك خطاب التأويل، والتعدد الدلالي، وخطاب القراءة المفتوحة الآفاق، و المتعددة الأبعاد.

وقد اكتسب الخطاب الشعري المعاصر هذه الصفات بفضل انفتاحه على قيم فنية جديدة حققت الكثير من التطور لهذه القصيدة، ففي العصر الحديث وبفضل اطلاع الشعراء على التراث العربي القديم "وجد البعض في التصوف مرتكزًا تراثيًا يتساوق والتأثر بالمذاهب الغربية التي تجعل للخيال النصيب الأوفر في الشعر ... خصوصًا وأن الواقع العربي كان مهيئًا يومذاك للتأثر بمثل هذه الاتجاهات نتيجة ظروف القلق والقهر والتخلف"[1] التي عانى منها الإنسان العربي بشكل عام سواء في مرحلة الاحتلال أو بعد ذلك، وقد ساهمت هذه الظروف في تطور

---

[1] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق 1986، ص267.

الوعي الثوري لدى هذا الشاعر فغدا "ينظر إلى التصوف على أنه رمز للتسامي الروحي على الآلام والهموم الفردية"[2].

وعلى هذا فإن العلاقة بين التصوف، والشعر علاقة واضحة إنها تنبع من السعي إلى عالم يكون أكثر كمالاً من عالم الواقع، وعليه فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل "في كونه نزعة حدسية كشفية فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث"[3]، وهو قادر على أن يسهم في تطور مفهوم الفن الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة، وجمالها إنه في حقيقته رؤيا إبداعية، شرطها الإضافة المتميزة، والتمرد الدائم على الواقع، و هذا ما جعل شيلي يرى في الشعر "تعبيرًا عن العلاقات المخبأة، والموجودة بين الأشياء ... وأن الشاعر رجل الخلود والوحدة والمطلق" [4].

- فالشاعر لا يكتفي بوصف الواقع، وإنما هو يبحث عن العناصر الخفية فيه، إن مهمة الشعر هي: "أن يجعل الواقع حيًا ويكشف ما يخفى منه عن الوعي العادي"[5] من هنا فإن مهمة الشاعر لا تختلف عن مهمة الصوفي، والفيلسوف إن الشاعر مثل الصوفي "يسعى لإنهاء نقص العالم، وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف، والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع، وشدة وطأته على

---

(2) المرجع نفسه، ص267.

(3) المرجع نفسه، ص270.

(4) محمد بن صالح، الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، دار سراس للنشر، تونس 1994، ص26.

(5) محمد بن صالح، الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، ص34.

النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[6]. كما أن الشاعر، والصوفي يصدران في تجاربهما عن حال واحدة تسمى (الإلهام) عند الشعراء، وتعرف بالتجلي أو الكشف -كما رأينا سابقا- عند الصوفية "وفيها يكون الشاعر والصوفي في حالة (استغراق) أو (حلم) تبلغ أقصى مداها عند الصوفي ببلوغ حال (الفناء) التام... والامتزاج بعالم الحقيقة حيث النقاء والنور، وهذه الحال هي غاية الصوفي ومنتهى طلبه، وكلما استطاع الشاعر أن يوغل في امتزاجه بالعالم، قارب السمو الصوفي اللامتناهي".[7]

ومن هنا فإننا نجد الكثير من نقاط التلاقي، والاتفاق بين التصوف والشعر، ولعل هذا ما جعل أدونيس يعد التصوف تجربة شعرية فهو يرى "أن نصوصها تحبل بإمكانات كان لها أن تهيئ لقلب مفهوم الشعر منذ القديم لولا الكبت الذي وجهها".[8] أما عن فكرة الارتباط بين الشعر، والتصوف فإن أدونيس يعبر عنها بصراحة في قوله: "فكل شاعر حقيقي هو أساسًا صوفي وسوريالي".[9]

إلا أن هذا الفهم لم يكن موجودًا في تراثنا النقدي القديم، ولا حتى في عصور الإحياء، فقد نشأ عند نقادنا القدامى تعارضا واضحا بين الشاعر والصوفي؛ فالشاعر يلتحم بالحياة، وينفعل بحركتها، أما الصوفي فينبذ الدنيا، ويعتزل الناس، ويقيم بدل ذلك صلة بالذات الإلهية "وبذلك يتضحُ التباين بين الثمرة التي يجنيها

(6) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص29.

(7) المرجع نفسه، ص30.

(8) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص99.

(9) المرجع نفسه، ص205.

كل من الشاعر، والصوفي -على ما بين تجربتهما من صلات- جراء تباين موقفهما من الواقع"[10]، وهذا دفع الكثير من نقادنا إلى القول بأن طبيعة الشعر لا تتفق وقضايا الدين، والأخلاق لذلك وصف الشعر قديمًا بأنه من عمل الشياطين، وبأنه خارج عن النظم الدينية، والأخلاقية؛ يقول الأصمعي: "الشعر نكد بابه الشر، فإذا دخل في الخير ضعف"[11]، وهكذا يتبين لنا الفهم الخاطئ الذي نشأ قديمًا والذي يرى بأن طبيعة الشعر تختلف عن طبيعة التصوف كما نرى عند الجاحظ في قوله: "ومن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر أعرابيًا، ويكون الداعي إلى الله صوفيًا"[12]، ومما يعزز هذا الاتجاه أن شعر الحكمة، والأمثال والزهادة الذي هو أقرب بطبيعته إلى الاستنتاجات العقلية الهادئة، لم يكن يعد ضمن أغراض الشعر الرئيسة[13]، ومن هنا لم ينظر نقدنا القديم وحتى بعض الدراسات الحديثة إلى الخطاب الصوفي على أنه تجربة فنية وإبداعية، وإنما تناولوه على أنه تجربة دينية وفلسفية، ومن النتائج التي ترتبت عن ذلك "حصر الخطاب الصوفي في مجال مخصوص، فالذين حصروه في مجال الفكر قاربوه في ضوء القضايا التي انشغل بها علماء الكلام والفلاسفة، والذين اختزلوه في التعبد التبست عليهم الحدود بين الزهد والتصوف واعتمدوا في فهمه على تصور ديني ضيق.

---

(10) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص247.

(11) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، بيروت، 1964، ص 224/1.

(12) الجاحظ، البيان والتبيين، تح. حسن السندوبي، القاهرة، ص 92/1.

(13) ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص 23/1–24.

إن ما ظل بمنأى عن الاهتمام، في الحالتين هو الرؤية الشعرية التي أرساها الصوفية فلا غرابة إذن ألا تلتفت الشعرية العربية القديمة لخطاب الصوفية، مرسخة بذلك إخراجه من دائرة الشعر؛ مما فوت عليها إمكان التقعيد للشعر من منجم خصب يعول على الخيال ويوسع أفق التنظير"[14]، وهكذا فقد تناست الشعرية العربية الصوفي؛ بحيث أنها لم تدرجه في نصوصها، وقد كان لهذا النسيان أثر واضح في هذا التوجه المعياري؛ أي الاحتكام للسائد والذي ميز هذه الشعرية، وأعاق انفتاحها لاستيعاب آفاق التجديد، "واللافت للنظر هنا أن الشعرية العربية القديمة ولَّدت تأملاتها الأولى من النصوص، لكنها خانت هذا المنطلق بتحويلها هذه التأملات إلى إكراهات للنص، ... ومن ثم كان على الشاعر أن يلغي ذاته ليرضي مؤسسة النقد"[15]، وفي مقابل هذه المعيارية نجد الصوفية يؤسسون نصًا شعريًا جديدًا وإن كان لم يؤثر في الشعرية القديمة؛ فقد كان له أثر كبير في تطور مفهوم الفن حديثًا باعتباره كشفًا متوجهًا لجوهر الحياة وجمالها، وأدى إلى التداخل، والتفاعل بين التصوف والشعر الحديث، واستثمار إمكانات التجربة الصوفية فنجم عن ذلك "ازدهار أدب غنيٍّ بالإثارة النفسية، والكشف عن الآلام التي يُحسها الشاعر في توقه إلى عالمه المثالي، وارتطامه بالواقع المحسوس، وقد لاحت في

---

(14) خالد بلقاسم، "مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر"، مجلة البيت، الدار البيضاء، ع خريف 2000، ص73.

(15) خالد بلقاسم، "مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر"، مجلة البيت، ص73، 74.

هذا الأدب ملامح واضحة من الرومنسية والرمزية، وإن كان منطلق هذين المذهبين مختلفًا في جوهره عن بواعث الصوفية"[16].

وهذا يقودنا إلى ضرورة البحث في علاقة الصوفية بالشعر، وعلاقة الشعراء بالتصوف حتى نكوّن صورة واضحة عن علاقة الشعر بالتصوف.

فيما يخص علاقة الصوفية بالشعر، فإننا نجد المتصوفة اعتمدوا في التعبير عن أحوالهم على الشعر، وهذا الاستناد على الشعر من قبل المتصوفة متقدم زمنيًا على التفات الشعراء للتصوف، وتوظيفهم للإمكانات الإبداعية التي تحفل بها التجربة الصوفية.

لقد "خبر الصوفية منذ وقت مبكر إمكانات الشعر لا في التعبير عن مواجدهم فحسب، بل وفي إنتاج معرفة بالوجود، وبالإنسان كذلك ... هكذا وجد الشعر مكانته في السياق المعرفي للصوفية، فلم يكن شكلاً تتحرر فيه اللغة من قيودها، بما يتيح للصوفي نقل مواجده فحسب، وإنما كان خزانًا معرفيًا وأداةً لإنتاج المعرفة؛ لأنه ينبني على الخيال، ويولد معرفة شعورية ناجمة عن التماس الحي مع الموضوع"[17]، هذا ما تنبه إليه الصوفية، وهو قدرة الشعر على إنتاج معرفة خيالية، أو خلق "نوع من خيال الظل في العقل فيه تغير الأشكال مظهرها بالسهولة التي تفعل بها ذلك في حلم، إذا فركت جفنيك بأصابعك، ثم حملقت إلى مصدر ضوء وعينيك معلقتان، فإن بقعًا كبيرة من اللون ستغير أشكالها، وإذا

---

[16] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص160.

[17] خالد بلقاسم، "مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر"، ص77، 78.

أعملت خيالك فيها فإنها تتحول إلى أي شيء تريده أنت تقريبًا، والشعر يهدف إلى مثل هذا التأثير"[18] أي إيقاظ الحلم وما وراء الواقع، لكل هذا اعتمد المتصوفة على الشعر وضمنوه أحوالهم ومواجيدهم مما أكسب الشعر آفاقًا وأبعادًا جديدة فأصبح الشعر عند المتصوفة تجربة ثانية مرادفة لتجربة التصوف، "وليس أدل على عمق الرابطة التي تربط الصوفي بالشاعر من أن متصوفينا الكبار أمثال الحلاج وابن عربي وابن الفارض ورابعة وسواهم، كانوا في نفس الوقت شعراء كبارًا، وقد استخدموا الشعر في التعبير عن كثير من جوانب تجربتهم الصوفية".[19]

وقد انتقل الشعر على يد هؤلاء الشعراء "من مفهوم الصناعة إلى مفهوم التجربة فبعدما كان الشاعر ينفي فرديته التعبيرية ليثبت الوجود الفني للجماعة مفهومًا وإنجازًا، أصبح ذاتًا مبدعة تعيش تجربتها مرتين، مرة في كينونة باطنية ذوقية (سلوكية) ... ومرة في كينونة تعبيرية (إبداعية)، يسعى فيها الشاعر الرائي إلى تحويل الرؤيا من موقع الذات إلى موقع الكتابة والنسخ"،[20] واستعان لذلك بلغة

---

(18) كولن ولسون، الشعر والصوفية، تر: عمر الديراوي أبو حجلة، ط2،1979، ص57.

(19) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، 1978، ص132 – 133.

(20) محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء 2000، ص48 –49.

صوفية رمزية بعد إدراكه لضيق اللغة العادية (العبارة) أمام اتساع الرؤية، وقد أشار إلى ذلك النفري عندما قال: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة".(21)

وبفضل هذا الوعي بعجز اللغة عن نقل الرؤيا الصوفية؛ سعى المتصوفة إلى تطوير لغتهم حتى تستوعب التجربة الصوفية، وذلك بالتأكيد على عنصر الذات، وشحن اللغة بالإيحاء الناتج عن استخدام الرمز، وتوظيف اللغة توظيفًا ذاتيًا مما أدى إلى ميلاد لغة جديدة تقول سعاد الحكيم: "إن ابن عربي فتح آفاق لغة جديدة، ... ويمكن قياسًا عليها أن نؤلف آلاف العبارات الاصطلاحية، ويظل ابن عربي هو ذلك الأستاذ العظيم، أبو اللغة الصوفية أبو لغة الكشف، والشهود، أبو لغة الإلهام"(22)، وهي لغة مشحونة بالإيحاء تحمل هواجس الذات المبدعة بعد أن تحررت من قيود الموضوع الخارجي، إنها لغة لا تصف، ولا تسمي الأشياء، وإنما تعتمد على الإشارة، والإيحاء، وبهذا نكون "إزاء وثبة لغوية، تحققت بفضل التصوف الذي أخضع اللغة للتجربة، ونقل استعمالها من مستوى الوصف إلى مستوى التعبير الموحي"(23) وهذه الوثبة منحت الشعر العربي ولادة جديدة، وأمدته بطاقات جديدة في وسائل وطرق التعبير.

وهذه النقلة في طريقة التعبير من (الوصف) إلى (الإيحاء) "أوجدت علاقة مغايرة بين الشاعر والمتلقي، فبعدما كان الشاعر يخاطب الجماعة ... أصبح الشاعر

---

(21) النفري، المواقف والمخاطبات، تح. آرثر أربري، ص115.

(22) سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ص89.

(23) محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص50.

فردًا يخاطب أفرادًا بوحي من تجربته الفردية، وباللغة المنبثقة من تلك التجربة"،[24] وهي لغة غامضة سبيلها الإشارة لا العبارة؛ يقول الحلاج: "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"[25] ومعنى ذلك أن القارئ للشعر الصوفي يجب عليه ألا يدخل إليه من باب المعنى المباشر للعبارة، وإنما عليه أن يلجأ إلى التحليق في ما تشير وترمز له، وقد انعكس هذا الوعي على علاقة الصوفي بالشعر بحيث لم يعد مجرد صناعة لفظية تقوم على التصوير، والتمثيل، وإنما هو تجربة ذوقية نابعة من رؤية عميقة، ولذلك تأتي لغتها "غامضة لا تسلم المعنى لمن لم يتوغل في المعادل الروحي للتجربة اللغوية، إذ إن اللغة في مثل هذه الحالة متصلة اتصالاً عضويًا بعناصر التجربة الذوقية، ومن لم يصل إلى ما وصل إليه الناطق بهذه اللغة، لم ينل منها إلا ظاهر معانيها".[26]

وهذا يطرح أمامنا إمكانية تعدد القراءة للنص الواحد، وبالتالي تحرره من المعنى الثابت، والدفع به إلى الآفاق البعيدة لهذه التجربة الروحية العميقة، ولا يتأتى ذلك إلا باستخدام التأويل الذي قد يتيح لنا الاقتراب من حقيقة التجربة؛ لأن القراءة التأويلية لا تكتفي بالظاهر، ولا تتوقف عند حدود العبارة، وإنما هي قراءة تتلمس الباطن، وتكتشف الإشارة، ولقد أدرك شعراء الصوفية تعدد قراءة

---

(24) المرجع نفسه، ص50.

(25) ينظر كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، تح: ل.ماسينون وَ ب. كراوس، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، 1999، ص74.

(26) محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص42.

نصوصهم، ولذلك عمد بعضهم إلى وضع الشروح والتفاسير لأشعارهم كما فعل ابن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق" وهذا يكشف أمرين اثنين:

الأمر الأول: هو قوة الصلة بين الشاعر الصوفي، وشعره فديوان "ترجمان الأشواق" هو ابن عربي عينه، وهو خلاصة تجربته في الحب الإلهي، على خلاف شاعر الصنعة الذي هو مقلد للأسلاف، وسائر على نهج ما حفظه من أشعارهم، ولا أثر فيه للذات الشاعرة.

الأمر الثاني: إن شرح ابن عربي لديوانه والمعروف بـ: "ذخائر الأعلاق في شرح ترجمان الأشواق" يشير إلى ما يشوب هذا الشعر من غموض، فوضع هذا الشرح يفتح مجاهيل هذا الشعر، ويعين القارئ على تجاوز الظاهر، والوصول إلى الباطن (الغامض).

هذا عن علاقة الصوفية بالشعر، أما علاقة الشعر بالصوفية، فهي ظاهرة جديدة وليدة العصر الحديث كما سنرى لاحقًا، وهي متفاوتة القوة تعتمد بشكل كبير على استراتيجية الشاعر، ومعرفته بالتصوف، وإدراكه لمختلف أبعاده "فقد تقتصر إعادة الكتابة على ما هو تقني كأن تستثمر الخطاب الصوفي في بناء النص الموازي، أو إدماج قول صوفي في السياق النصي، أو تكثيف الخطاب، والاقتصاد فيه مقابل ثراء المعنى، وقد تتجاوز ذلك إلى طرق التواصل مع الموضوع واللغة، والتوسل بآليات الالتذاذ الصوفي بالوجود وتذوقه، والسفر فيه مع الرهان على الخيال

والانفتاح على الوجود"[27]، ولقد أكدت الكثير من الدراسات الحديثة هذه الصلة بين الشعر، والتصوف كما سنرى لاحقًا.

2- الخطاب الصوفي في الشعر المغربي القديم

الدراس للتصوف الإسلامي عامة، والشعر الصوفي خاصة يلحظ أن الحركة الصوفية في المغرب لم تحظ بالدراسة الكافية كما هو الشأن بالنسبة للتصوف في المشرق، والقليل الذي كتب عنها نجده مفرقًا في كتب عدة، فضلاً عن أنه قليل، ولا يسد حاجة الباحث في التعرف على التصوف المغربي القديم سواء ما يتعلق بالجانب المعرفي أو الإبداعي؛ لأن اهتمام النقاد ظل مشدودًا إلى التصوف المشرقي، حيث ألفت فيه كتب كثيرة تناولت سير أعلامه ونتاجهم الفكري، والأدبي.

أ- أهم أعلام التصوف في المغرب:

الحق أن المغرب العربي شهد ككل البلدان العربية "حركات تزهد ونسك عديدة، ففي الوقت الذي كان فيه الحسن البصري[28] وهو الذي يعد رائد التصوف المشرقي ينزع في سلوكه إلى حياة روحية خالصة، ويتخذ من الطقس

---

(27) خالد بلقاسم، "مدخل إلى العلاقة بين التصوف والشعر"، مجلة البيت، ص81.

(28) هوالحسن بن يسارولد بالمدينة سنة 21 هـ سكن البصرة فنسب إليها.

- ينظر مصطفى الشكعة، المطالعات الإسلامية في العقيدة والفكر، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1983، ص261.

الديني طريق معرفة، وكشف نجد في القيروان[29] اسماعيل بن عبيد[30] يوغل في التبتل لابسًا جبة من صوف وكساء من صوف ... ونجد أبا محمد خالد بن عمران التجيبي[31] يهرب من الثروة، والقضاء حتى الإسكندرية حيث تجلى له الخضر ودعاه إلى الاستمساك، ونجد أبا يزيد بن رباح بن يزيد، كلما دخل الشتاء أخذ في البكاء رحمة للفقراء"[32]، هؤلاء الزهاد انتشروا في المغرب العربي منذ الفتح الإسلامي، وتوفرت ظروف عدة ساعدت على انتشار الحركة الزهدية التي تطورت فيما بعد إلى تصوف، "ولعل أبرز رائد في الطريق الصوفية كان علي شقران القيرواني[33]، والذي اشتهر أمره في المشرق، والمغرب على حد سواء، فأتاه الناس من كل مكان ليأخذوا عنه أصول الطريقة ... يقول ذو النون المصري[34] الذي جاءه خصيصًا إلى مدينة القيروان، أقمت على بابه أربعين يومًا على أن يخرج من منزله

---

(29) "يذكر الدكتور العربي دحو أن مدينة القيروان كان لها فضل الريادة في تخريج مبدعين في الشعر المغربي باللغة العربية"
- ينظر العربي دحو، الشعر المغربي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1994.

(30) أحد رواد التصوف في المغرب توفي سنة 107هـ/ 717م.
- ينظر محمد الغزي، "الحركة الصوفية في القيروان"، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ع40/ 1986، ص43.

(31) هو أبو محمد خالد بن عمران التجيبي توفي سنة 127هـ / 727م.
- ينظر المرجع نفسه، ص 44.

(32) المرجع نفسه، ص43.

(33) هو علي شقران بن علي الصوفي القيرواني توفي سنة 186هـ.
- ينظر المرجع نفسه، ص 44

(34) هو أبو الفيض، ذو النون ثوبان بن ابراهيم المصري توفي سنة 245هـ/ 859م.
- ينظر الرسالة القشيرية، ص 433.

إلى المسجد ... فكان يخرج في وقت كل صلاة ويرجع كالواله لا يكلمني، ولا يكلم أحدًا".[35]

يقول المالكي: "كان شقران أجمل الناس فهويته امرأة وراودته عن نفسه، فلما رأى أن البلاء قد نزل به، أراد ملاطفتها ليتخلص منها، ودخل بيته، ودعا الله حتى يغير خلقته فخرج وقد تغير وجهه وظهر به الجذام"[36]، ومن هذا يتبين لنا أن التصوف المغربي أثر في التصوف المشرقي، فهذا ذو النون المصري قد أخذ طريقة أبي علي شقران وأشرب مذهبه الصوفي، وتعلم عنه أصول الطريقة، وعندما عاد إلى مصر ظل يردد أقوال سيده، ويذكر صفاته ويعدد خصاله.

ومن الذين عاصروا أبي علي شقران صوفيا آخر هو محمد بن مسروق[37]، "كان من أشراف القيروان وسادتها، ... كان في شبابه يقبل على الحياة ... ويروى أنه كان يفتض في كل ليلة عذراء، ويقيم مجالس الخمر والمجون، حتى إذا امتلأ بالحياة أدركه الصحو، فخرج من القيروان ثم نجده يزهد في الحياة فيترك كل ما خلفه له أبوه من مال ويرحل إلى الاسكندرية، ويقيم فيها، ومن معاصريه كذلك نذكر أبا خالد عبد الخالق[38] المتعبد".[39]

---

(35) محمد الغزي، "الحركة الصوفية في القيروان"، ص44.

(36) المرجع نفسه، ص44.

(37) من أشراف القيروان وسادتها توفي سنة 180هـ.

- ينظر المرجع نفسه، ص 45.

(38) قيل عنه: لو كان عبد الخالق في بني إسرائيل لصوروه في الكنائس، توفي سنة 210هـ.

- ينظر المرجع نفسه، ص 46.

وهكذا فقد ازدهر التصوف كثيرًا بالمغرب بداية من القرن الثاني الهجري على الرغم من الانتشار القوي للمذهب المالكي في ذلك الزمن خاصة في مدينة القيروان، ومن أعلام التصوف الذين اشتهروا في هذه الفترة كذلك نذكر ابن مسرة، "وقد جاء إلى القيروان حاملاً معه مذهب وحدة الوجود بعد أن التقى في المشرق برجال الصوفية الأوائل، زار بغداد في وقت كان فيه المتصوفة يتجاهرون بالحلولية ووحدة الوجود، وقد ذاع أمره في القيروان، والتف حوله الكثير من أهاليها".[40]

أما في العصور الموالية وخاصة في القرنين السابع والثامن الهجريين، فقد برزت أسماء كثيرة لا يمكن إحصاؤها في هذا المبحث المحدود، ويمكن أن نعود في ذلك إلى كتاب "عنوان الدراية" لأبي العباس أحمد بن أحمد الغبريني وكتاب "التشوف إلى رجال التصوف" لأبي يعقوب يوسف بن يحي التادلي المعروف بابن الزيات، وكذلك كتاب "البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان" لابن مريم التلمساني، ففي هذه الكتب تراجم لعدد كبير من المتصوفة وعرض لأخبارهم وتجاربهم مع ذكر نماذج من أشعارهم الصوفية.

وما يهمنا نحن في هذا المقام هو الحديث عن الشعراء المتصوفة والذين ينبع شعرهم "من ممارسة التصوف بقسميه: السني والفلسفي، ونعني بالأول التصوف الذي سار متقيدًا بالقرآن والسنة النبوية، والاهتمام بالتعبد والزهد، ويمثل هذا

---

[39] المرجع نفسه، ص46.

[40] محمد الغزي، "الحركة الصوفية في القيروان"، ص48.

الاتجاه ابن النحوي[41] في العصر الحمادي، وأبو مدين[42]، وأبو زكريا الزواوي[43] وغيرهم في العصر الموحدي، وكانت منابع دراساتهم: قوت القلوب لابن طالب المكي، ورسالة القشيري، وإحياء علوم الدين للغزالي".[44]

أما التصوف الفلسفي فيمثله كل من ابن عربي، وابن سبعين، والششتري الذين مروا ببجاية وأقاموا بها، وأثروا في أعلامها،[45] ويعد أبو الحسن علي بن أحمد الحرالي التجيبي[46] أكبر صوفي فيلسوف، وقد ترك أثرًا كبيرًا في مدينتي بجاية وتلمسان، وتعدى أثره إلى المشرق العربي، ولهذا الشاعر آراء عدة في المعرفة أشار إليها في أشعاره، من ذلك قوله:

كُلّمَا رُمْتُ بِذَاتي وَصْلَةً ... صَار لِي العَقْلُ مَع العِلْمِ جَلَمْ.[47]
يَقْطَعَاني بخَيَالاتِ القَنَا ... عَنْ وجُودٍ لم يُـقيَّدْ بِعَـدَمْ.[48]

---

(41) هو أبو الفضل يوسف بن محمد بن يوسف المعروف بابن النحوي التوزري القلعي، توفي بقلعة بني حماد سنة 513هـ. – ينظر الغبريني، عنوان الدراية، ص 272.

(42) هو أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي المتوفي سنة 594هـ.
- ينظر المرجع نفسه، ص 55.

(43) هو أبو زكرياء يحيى بن أبي علي المعروف بالزواوي، نسبة إلى قبيلة زواوة، توفي سنة 611هـ. – ينظر المرجع نفسه، ص 135.

(44) المرجع نفسه، ص46.

(45) المرجع نفسه، ص46.

(46) هو أبو الحسن علي بن أحمد بن الحسين بن إبراهيم الحرالي التجيبي، كان بدء أمره بمراكش تخلى عن الدنيا ورحل الى المشرق ، توفي عام 638هـ.
– ينظر المرجع نفسه، ص145 وما بعدها.

(47) يقال: جلم الشيء جلما: قطعه.

ومن تلامذة أبي الحسن الحرالي نذكر أبو محمد عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر الأنصاري البجائي [49]، ومن شعره في التصوف الفلسفي نذكر قوله في الحقيقة:

سَفرَتْ عَلَى وَجْهِ الجميلِ فَأسْفرَا وبَـدَا هِـلالُ الحُسْنِ مِنْها مُقْمِرَا

وَدَنَتْ فَكَاشفَتِ القُلوبَ بِسِرِّها وَسقَتْ شَرابَ الأنْسِ مِنْها كَوْثرَا

وَرأيْتُها فِي كُلِّ شَيءٍ أبْـصَرتْ عَيْنايَ حتَّى عُدْتُ كُلِي مُبْصـرَا [50]

وهذه الأبيات من قصيدة طويلة ذكرها الغبريني في "عنوان الدراية" وقال إنها بلغت نحو خمسمائة بيت وهي حسنة المعنى قدسية المبنى. [51] كما أشار إلى أخلاقه العالية وتعففه وامتناعه عن تولي منصب القضاء، "وقد سمعت [والكلام للغبريني] كثيرًا من أهل العلم يثنون عليه، ويقولون إنه لم يكن في وقته بمغربنا الأوسط مثله". [52]

وقد حفل كتاب "عنوان الدراية" بأسماء كثيرة من أعلام التصوف نكتفي بالإشارة إلى أكثر الأسماء حضورًا في هذا المجال، مثل:

---

(48) الغبريني، عنوان الدراية، ص47.

(49) من شعراء التصوف الفلسفي ولد ببجاية وقرأ بها، ولقي مشايخ، توفي سنة 675هـ.

- ينظر المرجع نفسه، ص 85.

(50) المرجع نفسه، ص48.

(51) ينظرالمرجع نفسه، ص88.

(52) المرجع نفسه، ص88.

- أبو زكريا يحيى بن زكريا بن محجوبة القرشي السطيفي (المتوفي سنة 677هـ).

- أبو عبد الله محمد بن أبي القاسم السجلماسي.

- أبو إسحاق إبراهيم بن أحمد بن الخطيب.

- أبو الحسن علي النميري الشستري (المتوفي سنة 668هـ).

وغيرهم كثير في كتاب الدراية، وكذا في كتاب "التشوف إلى رجال التصوف"[(53)] الذي ضم تراجم سبعة وسبعين و مائتين من الأولياء إضافة إلى أخبار أبي العباس السبتي الذي خصص له صاحب الكتاب فصلاً خاصًا عرض فيه أخبار هذا الرجل الذي شغل الناس في زمانه فاختلفوا فيه "فمنهم من يراه وليًا وأنه على مذهب الملامتية[(54)] ... ومنهم من يراه قطبًا من الأقطاب، ومنهم من يكفره، ومنهم من يبدعه، ومنهم من يراه ساحرًا إلى غير ذلك من الأقوال التي تقال فيه، والله أعلم بحقيقة أمره".[(55)]

وما نستخلصه من قراءتنا لهذا الكتاب وغيره من الكتب التي تعرضت للتصوف بالمغرب، كثرة أعلامه وكذلك المكانة الرفيعة التي يحتلها المتصوفة بين

---

(53) ينظر ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، تح. أحمد توفيق، منشورات كلية الآداب، الرباط، ط2، 1997.

(54) الملامتية أو الملامية: فرقة صوفية حاربت تشوف النفس الإنسانية بمداومة ملامتها، واجتلاب الملامة لها، ولا يظهر عليهم [الملاميون] من تقواهم شيء، يخفون تقربهم إلى الله، وقربهم عن أعين الخلق مخافة رضى النفس وكبرها.

- ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1004.

(55) ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، ص452 –453.

الناس، ثم النشاط الكبير للحركة الصوفية التي كانت مطبوعة بطابع أبي حامد الغزالي خاصة في القرن الثامن الهجري، ويمكن أن نشير في هذا المجال إلى سيدي عبد الرحمن الثعالبي الملقب بالقطب الرباني والذي أثر تأثيرًا كبيرًا في حركة الزهد، والتصوف في المغرب العربي، وذلك من ثلاثة طرق: طريق تلاميذه، فقد كان مدرسًا ناجحًا، وعالمًا واثقًا من رسالته، ومحدثًا، ومفسرًا قويًا وصاحب شخصية جذابة ومهيمنة، والثاني طريق تأليفه فهو لم يكن مجرد زاهد بسيط أو درويش معزول عن الناس، ولكنه كان ينشر دعوته عن طريق الكلمة المكتوبة التي تنتقل من يد إلى يد، ومن منزل إلى منزل، ومن جيل إلى لاحقه ...؛ والثالث طريق زاويته التي تأسست عند ضريحه، والتي أصبحت مقصد الزوار، وملتقى الدارسين، ومجمع طلاب البركة والشفاء ... وهكذا أصبحت عبارة (الثعالبية) تدل على مدرسة في الزهد، والورع، والميل نحو العزلة والتصوف"،[56] كما أن اسم الثعالبي يتردد كثيرًا في الأغاني، والأهازيج والأمثال الشعبية بحيث لا يكاد أحد من عامة الشعب يذكر العاصمة الجزائرية إلا مقترنة بعبارة "مدينة سيدي عبد الرحمن"،[57] وهذا الربط بين المدينة، والولي ليس أمرًا مقصورًا على الثعالبي فحسب فمدينة وهران تنسب إلى سيدي الهواري، وقسنطينة إلى سيدي راشد، وتلمسان إلى سيدي أبي مدين، وكل هؤلاء لهم مكانة في تاريخ التصوف الجزائري،[58] ولعل هذا ما يؤكد لنا قوة تأثير التصوف في المغرب، وانتشار الطرق الصوفية، وكثرة مريديها وأتباعها سواء

---

(56) أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ج1، 1981، ص84.

(57) عبد الرزاق قسوم، عبد الرحمن الثعالبي والتصوف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (د.ت)، ص29.

(58) ينظر المرجع نفسه، ص25.

في العهد العثماني، أو قبله، وما حركة التصوف في العهد العثماني إلا امتداد للحركة التي بدأت قبل ذلك بقرون عديدة، ولذلك فإن "معظم كبار المتصوفين ومؤسسي الطرق الصوفية في التاريخ الإسلامي قد ظهروا قبل القرن العاشر الهجري (16م)"[59] أمثال أبي حامد الغزالي، والحلاج، وابن عربي، وابن الفارض، وجلال الدين الرومي، وعبد القادر الجيلاني في المشرق، وأبي الحسن الشاذلي، وابن مشيش، وأبي مدين التلمساني، وأحمد زروق، وغيرهم في المغرب.[60]

فلما جاء العثمانيون ازدهر التصوف وقويت الصلة بينهم وبين رجال التصوف إلى درجة أنهم تحالفوا معهم للاستيلاء على بعض المدن غير الخاضعة لسلطتهم، كما هي حال مدينة تلمسان،[61] مما عزز مكانة التصوف في الحياة السياسية والاجتماعية، وأدى إلى مزيد من سيطرة الطرق الصوفية "فغرقت الجزائر في هذا العهد في التصوف والدروشة فأصبح العلماء يتباهون بأخذ الطرق[62] والأذكار، والخرقة، والسبحة، والمصافحة، وأصبح الحكام يظهرون كل الاحترام، والتبجيل لأهل التصوف الحقيقي، والكاذب معًا"[63]، ولا تختلف الفترة التي حكم فيها

---

(59) أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص464.

(60) المرجع نفسه، ص464.

(61) المرجع نفسه ، ص470.

(62) من هذه الطرق نذكر الطريقة الزيانية والرحمانية والتجانية والقادرية والدرقاوية وغيرها.

- ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج1، ص511 وما بعدها.

(63) المرجع نفسه، ص472.

الأتـراك الجزائـر، عمـا سـاد العـالم العربـي، والإسـلامي مـن مظـاهر التصـوف والإسراف في ادعاءات المتصوفة، وذكر كراماتهم، وإلى جانب ذلك ظهر الكثير من المتصوفة الذين تركوا تراثًا ضخمًا في الأدب الصوفي شعرًا ونثرًا ما زال لم يـدرس بل ولم يجمع ويحقق، وإنما هو متنـاثر في بطـون الكتـب والمخطوطـات "إلى درجـة يمكن معها القول بأن العالم الذي لم يؤلف في التصوف، أو الشاعر الـذي لم ينشـد فيه قصائد فصيحة أو عامية لا يتمتع بحظوة لدى العلماء أو بين الناس".[64]

ب- الشعـر الصـوفي :

على الرغم من أن مصادر التصوف المغربي القديم فقيرة في معلوماتها المتصلة بالشعر الصوفي فإن النماذج التي وردت من هـذا الشـعر في "التشـوف إلى رجـال التصوف"، و"عنوان الدراية"، و"البستان في ذكر الأوليـاء والعلمـاء بتلمسـان"، وغيرها من الكتب التي تعرضت للتصوف لتدل على أن هذا النـوع مـن الشعر كان كثيرًا في المغرب العربي خاصة في القرن السابع الهجري.

ولعل أكبر دليل على تطور الشعر الصـوفي، ونضـج موضـوعاته، وخصائصه الفنية في تلك الفترة ظهور عـدد مـن الشـعراء الصـوفيين الـذين أثـروا السـاحة الأدبية المغربية بنتاجهم الأدبي الصوفي الراقي مثل: أبي مدين شعيب التلمسـاني، وعبد الرحمن الثعالبي، وعفيف الدين التلمساني، ومحمد بن سلمان،[65] وغيرهم.

---

(64) عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص238.

(65) عبد الله الركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص260.

وقد كان لتدهور الأوضاع السياسية في المغرب، وسقوط الخلافة الإسلامية، وظهور الدول المتصارعة، وما صحب ذلك من فقدان الاستقرار أثر واضح في انصراف الناس إلى الآخرة، وتهافتهم على الفكر الصوفي الذي غدا غذاء الناس ينهلون من معينه، ويغرقون في بحاره، واعتناقهم لشعر ابن الفارض وابن عربي،[66] ولذلك فقد جاء شعر المغاربة مشابهًا للشعر الصوفي بالمشرق نتيجة للتأثر المتبادل بينهما؛ فكما تأثر المغاربة بالمشارقة فقد أثروا فيهم كذلك، ويمكن في هذا المجال الإشارة إلى ابن عربي، وخاصة أفكاره في وحدة الوجود وتقي الدين أبو الحسن الشاذلي[67]، وأحمد البدوي[68] وهما مغربيان وفدا على مصر، وأقاما بها، ولعل هذا ما سنلحظه من خلال التعرض لأنماط الشعر الصوفي، وهي:

1- شعر الحب الإلهي: الحب الإلهي هو جوهر التجربة الصوفية، وغايته وهو وسيلة من وسائل الصوفية للتعبير عن أحوالهم، ومواجيدهم فالتصوف غايته المحبة، ووسيلته المحبة وصاحب الحال عندما يأخذ في التدرج في المقامات يشعر بأن محبة الله تفيض عليه، وكلما ازداد علوًا كلما ازداد حبًا لله، والحب في معناه اللغوي اسم لصفاء المودة، ولذلك تقول العرب لصفاء الأسنان حبب الأسنان، وقيل إنه

---

(66) ينظر المرجع نفسه، ص238.

(67) هو علي بن عبد الله ين عبد الجبارتقي الدين أبو الحسن الشريف الإدريسي، من أئمة التصوف في القرن السابع الهجري (593 - 696 هـ)

- ينظر محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص150 وما بعدها.

(68) هو مؤسس الطريقة (الأحمدية) مغربي الأصل عاش بطنطا في مصر.

- ينظر المرجع نفسه، 152.

مشتق من حَباب الماء، وهو معظمه، فسمى كذلك؛ لأن المحبة غاية معظم ما في القلب من المهمات، وقيل أيضًا بأنه مشتق من الحباب وهو ما يعلو الماء عند المطر الشديد، لذا فالحب هو غليان القلب، وثورانه عند العطش والاهتياج إلى لقاء المحبوب،[69] وأما أقوال المتصوفة فيه فقال بعضهم: "المحبة الميل الدائم بالقلب الهائم، وقيل: المحبة إيثار المحبوب على جميع المصحوب، وقيل: موافقة الحبيب في المشهد والمغيب".[70]

ويقال أن يحيى بن معاذ كتب إلى أبي يزيد البسطامي يقول بأنه سكر من كثرة ما شرب من محبة الله، فرد عليه أبو يزيد قائلا: لقد شرب غيرك بحور السماوات، والأرض وما روي بعد، ويقول: هل من مزيد؟ وقالوا:

عَجِبْتُ لمنْ يَقُولُ ذكَرْتُ إلْفِي ... وَهَلْ أَنْسَى فَأَذكُرُ مَا نَسِيتُ

أَمُوتُ إِذَا ذَكَرْتُكِ ثمّ أَحْيَا ... وَلَوْلا حُسْنُ ظَنِي مَا حَيِيتُ

فَأَحْيا بِالمُنَى وأَمُوتُ شَوْقًا ... فَكَمْ أَحْيَا عَلَيْكَ وَكَمْ أَمُوتُ

شَرِبْتُ الحُبَّ كَأسًا بَعْدَ كَأسٍ ... فَمَا نَفِدَ الشَّرَابَ ومَا رَوِيْتُ[71]

ومن شعراء الحب الإلهي في المغرب نذكر محمد بن سلمان،[72] ويبدو تأثره بابن الفارض واضحًا عندما يتحدث في شعره عن الجمال الإلهي، وعن المحبوبة في

---

(69) ينظر القشيري، الرسالة القشيرية، ص320.

(70) المرجع نفسه، ص321.

(71) ينظر المرجع نفسه، ص325.

(72) ينظر عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص 260 .

قصيدة "حبتني ذات الحسن"، وهي من القصائد التي قلد فيها ابن الفارض في تائيته المشهورة التي مطلعها:

سَقَتْنِي حُمَيَّا الحُبِّ راحةُ مُقْلَتِي وكَأْسِي مُحَيًّا منْ عنِ الحُسْنِ جَلَّتِ[73]

- يقول محمد بن سلمان:

حَبَتْني ذَاتُ الحُسْنِ والفَضْلِ وَاسِعُ بِفَيْضِ امْتِنَانٍ مِنْ بحَارِ العِنايَةِ

فَلدَّبتُهُ دَهْرًا بحَانَاتِ غَيْبِهَا عَلَى نَغَماتِ "الفتق" في كُلِّ نَزْلَةِ

وَفِي عَالَم التَّرْكيبِ لأَحَتْ لَوامِعُ مِنَ الحُسْنِ وَارَتْ عنّي مَعْنَى هَوِيَّتي

فَتِهْتُ زَمَانًا في غَيابَاتِ حُجْبِها وَرَاءَ الحِمَا، أَخَالُ غيْرًا بِحَضْرتِي

أُسَائِلُ عَنْهَا جِيرَةَ الحَيِّ عِنْدمَا يُهَزِزُ عُرْفَ الوَصْلِ أَغْصَانَ مُهْجَتِي

فَأَبْكِي بِدَمْعِ القَلْبِ بَلْ بِدِمَائِه عَلى الوَكْرِ وَالسُّكانِ، مِنْ أَجْلِ حَيْرَتِي[74]

والشاعر هنا يبدو مقلدًا للصيغ القديمة التي تشيع عند المتصوفة في مجال التغزل بالذات الإلهية، ووصف جمالها، وتغدو المرأة في هذا الشعر رمزًا موحيًا دالاً على الحب الإلهي "ويعد الشعر الصوفي من هذه الوجهة شعرًا غزليًا تم للصوفية

---

(73) ابن الفارض، الديوان، ص23.

(74) ديوان محمد بن سلمان نقلا عن عبد الله ركيبي، الشعر الديني الجزائري الحديث، ص261.

فيه التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة"[75].

ومن الشعراء الذين نظموا في مجال المحبة الشيخ الفقيه الولي الصالح المبارك أبو زكريا يحيى بن زكرياء بن محجوبة القرشي السطيفي[76]، و من شعره رحمه الله قوله:

أَتَتْ والليلُ مَعْدُودُ الجَنَاحْ ... تَعُودُ مُسَهّدًا رَطْبَ الجِرَاحْ

فَقَالتْ كَيْفَ أَنْتَ وَلاَ جَناحْ ... فَقُلتُ العوْدُ يَذْهَبُ بِالجُنَاحْ

فوَالهفي على الشكْوى لِسارٍ ... وواجَزَعي لإعْجالِ الصَّباحْ[77]

ومن الشعراء الذين ارتقوا بالشعر الصوفي وحققوا له الكثير من النضج عفيف الدين التلمساني[78]، وديوانه الشعري دليل على ذلك خاصة في صنف الحب الإلهي الذي هو باعث التجلي، وباعث اندفاع الخيال، وابتكار الصور الرائعة، يقول التلمساني:

أُحِبُّ حَبِيبًا لاَ أُسميهِ هَيْبَةً ... وَكَتْمُ الهوَى لِلقَلْبِ أَنْكَى وَأَنْكَأُ

---

[75] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص163.

[76] من المتعبدين الزهاد الأولياء رحل إلى المشرق، ولقي مشائخ واقتصر على أبي الحسن الحرالي، واستفاد منه علم الظاهر والباطن ... كان في علم التصوف مقدما، وكانت له أخلاق حسنة، توفي سنة 677هـ. – ينظر الغبريني، عنوان الدراية، ص119 –120.

[77] الغبريني، عنوان الدراية، ص120.

[78] هوأبو الربيع عفيف الدين سليمان بن علي التلمساني، ولد سنة 610هـ وتوفي سنة 690هـ – ينظر عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح. العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر1994، ص 10.

أَخَافُ عَلَيْهِ مِنْ هَوايَ فَكَيْفَ ... أَغَارُ عَلَيْهِ مِنْ سِوايَ وأبْرأُ

أَبِيتُ أُعَانِي فِيهِ حَرَّ جَوَانِحِي ... وَبيْنَ جُفُونِي مَدْمعٌ لَيسَ يَرْقَأُ[79]

والحب في هذه الأبيات هو حب في الحب، أو رغبة لذاتها، لا لشيءٍ آخر، ولذلك كان الشاعر في سعيه إلى غايته يؤخرها، ويطلب تأجيلها، فالعاشق الصوفي لا يريد بعشقه أن يصل إلى غاية أخرى، فغايته هو أن يحب، ويرغب في هذا الحب، ولذلك يمكن القول: "إن الحب الصوفي هو من قبيل الحب لذاته (الله) أي أنه بريء من الغرض، منزه عن المنفعة فليس هو من قبيل الخوف من النار أو الطمع في الجنة"[80] ويعلل الجنيد ذلك بقوله: "كل محبة كانت لغرض، فإذا زال الغرض زالت تلك المحبة"[81] وقال الجنيد: دفع السري إلي رقعة وقال: هذه لك خير من سبع مائة قصة أو حديث، فإذا فيها:

ولَمَّا ادَّعيْتُ الحُبّ قَالتْ كَذَبْتنِي ... فَمَالي أَرَى الأَعْضَاءَ مِنْكَ كَواسِيَا

فَمَا الحُبّ حَتَّى يَلْصِق القَلْبُ بِالحَشَا ... وَتَذْبُلَ حَتَّى لاَ تُجِيبَ المَنَادِيَا

وتَنْحُل حتّى لاَ يُبْقِي لَكَ الهَوَى ... سِوَى مُقْلَةٍ تَبْكِي بِهَا وَتُنَاجِيَا[82]

لذا نجد عفيف الدين التلمساني يكتم حبه ولا يسمي حبيبه كي يشتد الحب ويقوى ولأن المحبة "سر بين الحبيب والمحب لا يحسن اطلاع الغير عليه، بل يحرصان

---

(79) المصدر نفسه، ص271.

(80) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص186.

(81) القشيري، الرسالة القشيرية، ط2، ص325.

(82) المرجع نفسه، ص324.

على أن يبقى خاصًا بهما يستعذبان وجده وتبريحه، كذلك الأمر في الحب الصوفي، فهو سرّ في قلب العبد يحرص على كتمانه كل الحرص"[83] وهذا يتوافق مع مبدأ المتصوفة العام الذي يقوم على إخفاء معانيهم والاكتفاء بالإشارة والإيماء بدل التوضيح والتصريح، وهذا من شأنه أن يؤجج المشاعر ويذكي العواطف نحو المحبوب، كما في الأبيات الآتية، والتي يظهر فيها شبوب العاطفة من خلال توظيف بعض القوالب الموروثة كوصف الرحلة إلى المحبوب وذكر الديار يقول عفيف الدين التلمساني:

فَيَا ذَلِكَ الدَّانِي إِلَى ذَلِكَ الحِمَى ... إِذَا مَا أَنَخْتَ العِيسَ فِي ذَلِكَ الوَادِي

فَنَادِ بِهِ السُّكَانَ أَسْكَنْتُم الحَشَا ... وُقُودَ لَظًى فَالجَمْرُ صَارَ مِهَادِي

فَلَمْ أَسْتَطِعْ فِي اللَّيْلِ مَيْلاً لِمضْجَعِي ... أَأَهْجُعُ وَالنِّيرَانُ حَشْوَ وِسَادِي

رَعَى اللهُ أَيَّامًا بِمُنْعَرَجِ اللَّوَى ... وَلَيْلاً نفَى فِيهِ الوِصَالُ رُقَادِي[84]

ولا يخفى ما في هذا النص والنص السابق من رموز دالة على الحب الإلهي، وقد التزم الشاعر فيهما الطريقة المتبعة لدى المتصوفة في استخدام تعابير وألفاظ تبدو من حيث بناؤها الخارجي ذات سمات حسية، ولكنها تتجاوز الجانب الحسي إلى المعاني الروحية التي تحيلنا إلى الحب الإلهي، "وهكذا يدخلنا الشاعر في نسيج لغوي منكشف من حيث الدلالات الخارجية والتركيب الظاهري للصور، مبهم

---

(83) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص193.

(84) عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح. يوسف زيدان، ص237، نقلا عن وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص60 هذا النص لم يرد في تحقيق العربي دحو.

ملتف بالغموض من حيث القصد اللامباشر الذي يتجلى لنا من خلال الحسية المباشرة"(85)، فالشاعر يصف لنا حاله من خلال صور حسية فيذكر مثلاً تثني القد، والجفون الفاتكة ... كما في هذه القصيدة لعفيف الدين التلمساني حيث يقول:

خُذُوا عَنْ تَثَنِي الغُصْنِ أَخْبارَ قَدِّه وَلَا سِيَمَا عَنْ بَانِ نَجْدِ وَرَنْدِه
وَلاَ تَسْأَلُوا عَنْ فَاتِكَاتِ جُفُونِهِ وَأَسْيافِهِ إِلاَّ حُشَاشَةَ عَبْدِهِ
تَعشَقْنهُ عِشْقَ السُّقَامِ لِجَفْنِه وَعِشْقَ الصَّدَى الضّمآنِ مَنْهلَ وِرْدِه
..وَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنَّ قَلْبِي يُطِيعُنِي إِلَى أَنْ رَأَيْتُ القَلْبَ مِنْ بَعْضِ جُنْدِه
فَلاَ طَرْفَ إِلاَّ تَحْتَ رَايَةِ شِعْرِه وَلاَ قَلْبَ إِلاَّ تَحْتَ مَعْقُودِ بُنْدِه(86)

2- السكر الصوفي: السكر الصوفي ليس سكرًا ماديًا يذهب العقل، ويثقل الحواس، وإنما هو حل من الدهشة التي تعتري المرء فتجعله يذهل عن كل شيء عدا المحبوب، وهو عند أهل الحق: "غيبة بواردٍ قويّ، وهو يعطي الطرب والالتذاذ"،(87) والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد "فإذا كوشف العبد بصفة

(85) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص177.

(86) عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح. العربي دحو، ص98.

(87) الجرجاني، التعريفات، دار الفكر، بيروت، ط1، 1998، ص86.

الجمال حصل السكر، وطربت الروح، وهام القلب"[88] وفي هذا المعنى قال أحدهم:

فَصَحْوكَ مِنْ لَفْظِي هُوَ الوَصْلُ كُلُّه   وَسُكْرُكَ مِنْ لَحْظِي يُبِيحُ لَكَ الشُّرْبَا

فَمَا مَلَّ سَاقِيهَا وَما مَـلَّ شَـارِبٌ   عُقَار لِحَاظ كَأْسُه يُسْكِـرُ اللُّبَـا[89]

وللخمر وضع متميز في الشعر الصوفي، فهي رمز من رموز الوجد الصوفي حيث تحولت "إلى رمز عرفاني على ما كان الصوفية ينازلون من وجد باطن، ويظهرنا تتبع الطبقات الصوفية على أن هذا التحول بدأت بواكيره منذ القرن الثاني الهجري الثامن الميلادي"[90] إلا أننا في هذه الفترة لا نعثر على نصوص مطولة، وإنما نجد بعض المقطوعات القصيرة فقط، ولم تظهر المطولات إلا في زمن متأخر يعود إلى أواخر القرن الرابع الهجري، ومن الشعراء المغاربة الذين يكثر في شعرهم توظيف الرمز الخمري الشاعر أبي مدين التلمساني[91] من ذلك قوله في خمريته المشهورة النونية:

---

(88) القشيري، الرسالة القشيرية، ص71.

(89) المرجع نفسه، ص71.

(90) عطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص340.

(91) "أبي مدين شعيب ابن حنين الأنصاري التلمساني،(514 – 594 هـ) من شيوخ التصوف ورواده البارزين في المغرب، أصله من إشبيلية نزل بجاية ثم تلمسان حيث توفي هناك ودفن بمنطقة العباد بتلمسان، كان زاهدًا فاضلاً عارفا بالله تعالى، قد خاض من الأحوال بحارًا، ونال من المعارف أسرارًا"

– ينظر ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، تح: أحمد التوفيق، ط2، منشورات كلية الآداب، الرباط 1997، ص319؛ وعنوان الدراية للغبريني، ص 55 وما بعدها.

أدِرْهَا لَنَا صِرْفًا وَدَعْ مَزْجَهَا عَنَّا   فَنَحْنُ إِنَاسٌ لاَ نَرَى المَزْجَ مُذْكُنَّا
وَغَنِّ لَنَا فَالوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا   لأنَّـا إِلَيْهَا قَدْ رَحَـلْنَا بِهَا عَـنَّا
عَرَفْنَا بِهَا كُلَّ الوُجُودِ وَلَم نَـزَلْ   إلى أَنّ بِهَا كُلَّ المعَارِفِ أَنْكَـرْنَا
هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا   وَلَمْ يُجلّهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الـدِّنَا
مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الوُجُوهَ جَمَالُهَا   وَفي كُلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَـافَتِهَا مَعْنَى
حَضَرْنَا فَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوسِهَا   وَعُدْنَا كَأَنَّا لاَ حَضَرْنَا وَلاَ غِبْنَـا
وَأَبْدَتْ لَنَا في كُلِّ شيءٍ إشارةً   وَمَا احْتَجَبتْ إِلاَّ بِأَنْفُسِنا عَـنَّا[92]

وفي هذه القصيدة نلاحظ أن أبا مدين التلمساني قد ألم بجميع الصفات التي نجدها في الشعر الخمري القديم كوصفها بالصرفة وأنها مشعشعة فيها بريق ولمعان وغير ذلك من هذه الصفات، إلا أن أبا مدين أشربها دلالات تحيل على العرفانية الصوفية فإذا بها تتحول إلى رمز للحب الإلهي لأن هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسكر الروحي "ولقد أوغل الشاعر في الرمز العرفاني عندما تحدث عن أن هذه الخمرة الصوفية لا حدَّ يمسكها ولا عقل يكيف كنهها، وأنها في غاية الغنى والاستقلال الذاتي، وأن الكون كله في وضع افتقار وحنين دائم إليها ... وأنه لا سبيل للخلق إلى كشف ماهيتها، وإنما غايتهم منها أن يلوذوا بما تحوي

(92) ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص359.

من نعوت وأوصاف"[93]. ورمز الخمرة كثير في شعر عفيف الدين التلمساني كذلك، من ذلك قوله:

بِكَأْسِكَ يَا سَاقِي الْمُحِبِّينَ يُهْتَدَى فَكَمْ فيه نَجْمٌ نُورُه قَدْ تَوَقَّدَا
إِذَا مَا انْقَضَى سُكْرُ النَدَامَى وشَاهدُوا جَمَالك عاد السُّكْرُ فِيهُم كَما بَدَا
تَجَلَّى بِأَوْصَافِ الجَمَالِ جميعُها ولكنَّهُ لَمَّا تثنَّى تفرَّدَا[94]

وانطلاقًا من البناء العرفاني الذي يسيطر على الشعر الصوفي بشكل عام يمكن أن ندرك التحول الرمزي للخمرة في هذا النص، فالساقي هنا هو الحق تعالى في وحدانيته، أما الكأس فهي إشارة إلى الإنسان الكامل الذي هو كأس لخمر الحقيقة ومحل لأسمائها وصفاتها وعلى هذا النحو يمكن أن نقرأ دلالة الخمرة في الشعر الصوفي سواء عند عفيف الدين التلمساني أو عند غيره من شعراء تلمسان وشعراء الحواضر الأخرى كمدينة بجاية وقد ترجم الغبريني لأهم أعلامها في كتابه "عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية"، ومن أهم الشعراء الذين عرفوا بهذه المدينة نذكر أبو محمد عبد الحق بن ربيع بن أحمد بن عمر البجائي[95] يقول الغبريني: "كان رحمه الله روح بلده ومصره وواسطة نظام أهل زمانه وعصره، كان يحمل فنونًا من علم الفقه والأصلان: أصل الدين

---

(93) المرجع نفسه، ص365.

(94) عفيف الدين التلمساني، الديوان، تح. العربي دحو، ص334.

(95) متصوف وشاعر توفي سنة 675هـ. - ينظر الغبريني، عنوان الدراية، ص85 وما بعدها.

وأصول الفقه والمنطق والتصوف، والكتابتان: الشرعية والأدبية"[96] من شعره الذي يهيب فيه بالمعجم الغزلي والخمري قصيدته الرائية التي مطلعها:

سَفَرتْ على وَجْهِ الجَميلِ فَأسْفَرَا وَبَدَا هِـلاَلُ الحُسْنِ مِنْهَا مُقْمِرَا[97]

في هذا النص يهيب الشاعر بلغة العشاق العذريين وبلغة السكر التي عهدناها في شعر الخمرة، فقد حفل النص بصور حسية متنوعة ولكنها تحمل دلالات تشير إلى العرفانية الصوفية، والأمثلة في هذا الصدد كثيرة جدًا لا يتسع المجال لذكرها.

3- الفناء: الصوفية لا يذكرون الفناء إلا مقرونًا بالبقاء[98] والملاحظ أن المصطلح الصوفي بشكل عام يتميز بالتقابل الواضح، فالسكر يقابله الصحو، والجمال يقابله الجلال، والغيبة يقابلها الحضور، والفناء يقابله البقاء إلى غير ذلك من مصطلحات المعجم الصوفي.

والملاحظ أيضًا أن المتصوفة يضفون على مصطلح (الفناء) الطابع السلوكي الخلقي "فالفناء والبقاء في أوائله فناء الجهل ببقاء العلم، وفناء المعصية ببقاء

---

(96) ينظر الغبريني، عنوان الدراية، ص85، 86.

(97) المرجع نفسه، ص87.

(98) "البقاء: رؤية العبد قيام الله على الشيء، والفناء: عدم رؤية العبد لفعله بقيام الله على ذلك"

- ينظر ابن عربي، اصطلاح الصوفية، ص06.

الطاعة، وفناء الغفلة ببقاء الذكر، وفناء رؤيا حركات العبد لبقاء رؤيا عناية الله تعالى في سياق العلم"[99].

وإذا قيل: "لقد في الإنسان عن نفسه وعن الخلق، فنفسه موجودة والخلق موجودون، ولكن لا علم له بهم ولا به، ولا إحساس ولا خبر، فتكون نفسه موجودة والخلق موجودان، ولكنه غافل عن نفسه وعن الخلق أجمعين، غير حاس بنفسه وبالخلق لكمال انشغاله بما هو أرفع من ذلك"[100]، يقول أبو محمد عبد الحق بن ربيع البجائي في رائيته السالفة الذكر مشيرًا إلى معنى الفناء:

سَفَرتْ على وَجْهِ الجميلِ فَأَسْفَرَا　　وَبَـدَا هِـلالُ الحُسْنِ مِنْهَا مُقْمِرَا
ودَنتْ فكاشَفَتِ القُلوبَ بِسِرِّهَا　　وَسَقَتْ شَرابَ الأُنْسِ مِنْهَا كَوْثرَا
و رَأَيْتُهَا في كُلّ شَيْءٍ أبْصَـرتْ　　عَيْنَـايَ حَتَّى عُدْتُ كُلِّي مُبْصِرًا
وَسمعْتُ نُطْـقَ النَّاطِقينَ فكُلُّهمْ　　بِالحمْـدِ والتَّسْبِيحِ عَنْهَا أَخْـبرَا
وَبهَا فَنيْتُ عَنِ الفَناءِ وغُصْتُ في　　مَاءِ الحَيـاةِ مُسَرْمدًا ومُـدَهَّرًا[101]

والشاعر يسعى في هذه الأبيات إلى إذابة الحدود وكشف الحجب حتى بلوغ درجة الفناء وسبيل ذلك المجاهدات، يقول الشاعر:

---

(99) أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، تح. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة بمصر 1960، ص284.

(100) القشيري، الرسالة القشيرية، ص68.

(101) بن ربيع البجائي نقلا عن الغبريني، عنوان الدراية، ص87، 88.

فَمَتى أرَدْتَ إبَانَةً عنْ بعْضِ ما ... في القَلْبِ مِنْ سِرٍ مَصُونٍ عَبَّرَا

فَارْفَعْ به ظُلَمَ الحِجَابِ فَرَفْعُها ... تُجْنِيكَ مِنْ غَرْسِ المُنَى مَا أثمَرَا

فتَراهُ حِينَ تَـراكَ ذاتًا رافِـعًا ... لِلَّبْسِ حتّى لاَ تَرى، إلاَّ العَـرَا

فهُناكَ يُفتحُ بَابُـهُ وَلطَـالَمَـا ... قَدْ كَان دُونَك مُبْهَمًا مُتَعَذِّرَا[102]

فالفناء إذن غاية كل صوفي، ولبلوغ هذه الدرجة يسعى الصوفي إلى إلغاء الوسائط بينه والمحبوب وإلغاء الحجب أو "ظلم الحجاب" كما عبر عنها البجائي في هذه الرائية، فيتخلص الصوفي من سجن الجسد، ويتخفف من أعباء الطبيعة البشرية فيصبح لا يشعر بذاته ولا بالوجود من حوله، وهنا يرتقي الصوفي إلى درجة الشهود، وهي الدرجة التي بلغها الحلاج، يروى عنه: "أنه دخل جامع المنصور وقال: أيها الناس اسمعوا مني واحدة فاجتمع عليه خلق كبير، فمنهم محبٌ ومنهم منكر، فقال: اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني، فبكى بعض القوم"[103]

وعن الحسين بن حمدان قال: سمعت الحسين يقول في سوق بغداد:

ألا أبْـلِغ أَحِبَـائِـي بأنّـي ... رَكبتُ البحْر وانْـكَسر السَفِينَهْ

فَفي دِينِ الصَليب يَكونُ مَوْتي ... وَلا البَطْحا أُرِيدُ وَلا المَدِينَـهْ

---

(102) المرجع نفسه، ص88.

(103) ينظر كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، تح. ل.ماسنيون وَ ب.كراوس، منشورات الجمل، كولونيا – ألمانيا 1999، ص74.

فتبعته فلمّا دخل داره كبّر يصلّي فقرأ الفاتحة والشعراء إلى سورة الروم فلما بلغ إلى قوله تعالى: « وقال الذين أوتُوا العلمَ والإيمانَ » الآية كررّها وبكى، فلمّا سلم قلت: يا شيخ تكلمت في السوق بكلمة من الكفر، ثم أقمت القيامة ههنا في الصلوة، فما قصدك قال: أن تقتل هذه الملعونة وأشار إلى نفسه".[104]

لقد قويت المحبة عند الحلاج واستغرقه الفناء فلم يستطع أن يكتم سره فباح بما في قلبه وشطح بلسانه، فأباح جسده للناس فصلبوه وقتلوه من ذلك قوله:

أَنَا مَنْ أَهْوَى وَمَنْ أهْوَى أنا ... نحنُ رُوحَانِ حَلَلْنا بَدنًا

فَإِذَا أَبْصَرْتَنِي أَبصَرْتَهُ ... وَإِذَا أبْصرتَهُ أبْصرْتَنا[105]

والأبيات تدل على أن المحبة قد قويت حتى أصبح المحب لا يرى أن بينه وبين المحبوب فرقًا، وهنا يصل الصوفي إلى أعلى مراحل الفناء وهو المعرفة، وكلما امتلأ القلب بالحب زاد امتلاؤه بالمعرفة، وعندئذ لا تصبح للعلوم الأخرى أية قيمة لأنها ترى الله غائبًا وبعيدًا أما في المعرفة الصوفية فهو حاضر وقريب.

ولقد تأثر الشعراء في المغرب بهذه الأفكار الفلسفية عن الفناء والاتحاد وترددت في أشعارهم، منهم أبو زكريا يحيى بن زكرياء بن محجوبة القرشي السطيفي[106] وقد كان من المتعبدين الزهاد الأولياء رحل إلى المشرق ولقي مشائخ

---

(104) ينظر المصدر نفسه، ص81.

(105) ديوان الحلاج، تعليق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت 1998، ص158.

(106) من المتعبدين الزهاد الأولياء رحل إلى المشرق ولقي مشايخ توفي سنة 677هـ.

- ينظر الغبريني، عنوان الدراية، ص 119.

واقتصر على أبي الحسن الحرالي، واستفاد منه علم الظاهر والباطن، وحصل من هديه الجلي والكامن[107] ومن شعره في أحوال الفناء والشهود قوله:

جلَتْ لكَ لَيْلَى مِنْ مُثنىً نِقَابها طَرِيقًا وأبْدَتْ لمْعَةً مِنْ جمالها
فَطِبْتَ بهَا عَيْشًا وَتهْتَ لَذَاذَةً وَفيَّأكَ الإلْمَاعُ بَرْدَ ظِلاَلِهَا
فَكَيْف تَرَى لَيْلَى إِذَا هِيَ أسفَرتْ ضُحَاءً وَأبْدَتْ وَارفًا مِنْ دَلالِهَا
وَكَيْفَ بِهَا لمْ يَغِبْ عنَّا شَخْصُهَا وَلَمْ تخْلُ وَقتًا مِنْ مَنَالِ وِصَالِهَا
وَكَيْفَ يَكُونُ الأَمْرُ إِنْ أَنْتَ كُنْتَهَا وَكَانتْكَ تَحْقِيقًا فَحُلتَ بحَالِها[108]

ولعل أكبر صوفي فيلسوف في المغرب هو "أبو الحسن علي بن أبي أحمد بن الحسن بن إبراهيم الحرالي التجيبي"[109] "ترك أثره ببجاية وتلمسان والمشرق، وله آراء فلسفية في المعرفة والبحث عن الحقيقة ... أما خلقه رضي الله عنه فكان أحسن الناس خلقًا ... ومن حسن خلقه أنه كان مبتلى بإطلاق الناس عليه، وإسماعهم ما لا يليق في جهته، فجاءه رجل يومًا وسكين نصلة في يده، فقال له جئت لقتلك، فلاطفه، وقال له: أجلس واسترض على نفسك فقال له على ماذا تقتلني؟ فقال له: قيل لي عنكَ أنك كافر، فقال له: الناقل إن كان عندك كاذبًا فما يحل لك قتلي، وإن كان صادقًا فأنا أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدًا رسول الله فجدد الرجل

(107) ينظر المرجع نفسه، ص119.
(108) المرجع نفسه، ص119.
(109) فقيه وزاهد ورع توفي سنة 637هـ ترجم له المقري في "نفح الطيب" ج2، ص387، وترجم له أحمد بابا السوداني في "نيل الابتهاج على هامش الديباج" ص201. – ينظر الغبريني، عنوان الدراية، ص 145.

إيمانه بين يدي الشيخ، وتاب على يديه وصار من تلامذته"[110] وذكر صاحب كتاب عنوان الدراية أن له التآليف الحسنة، وله الشعر الفائق الرائق غزلاً وتصوفًا، وله كرامات كثيرة مذكورة في هذا الكتاب، ومن شعره في المعرفة الصوفية قوله:

وَشَمْسُ عَلَى المعْنىَ تُطَالِعُ أُفْقَنَا ... فَمَغْرِبُـهَا فِينَا وَمَشْرِقُهَا مِنّا

وَمَسَّتْ يَدَانَا جَوْهَرًا مِنْهُ رَكِّبَتْ ... نُفُوسٌ لنَا لَمَّا صَفَتْ فَتجَوْهَرْنَا

فَمَا السِّرُّ وَالمعْنى ومَا الشَّمْسُ قُلْ لنَا ... وَمَا غَايَةُ البَحْرِ الّذِي عَنْهُ عَبرْنَا[111]

وله أيضًا في المعرفة الكشفية قوله:

ما لنَا مِنَّا سِوَى الحالِ عَدَمْ ... ولِبَارِينَا وجُودٌ وقِدَمْ

نحن بُنْيانٌ بَنتْهُ حِكْمَةٌ ... وَخَلِيقٌ بالِينَا أنْ ينْهدِمْ

نحنُ كُتْبُ اللهِ مَا يَقرَأُهَا ... غيْرُ منْ يعْرِفُ مَا مَعْنى القَلَمْ

أَحْرُفُ الكُتْبِ الذي أبْدعَهُ ... كلُّما لاحَتْ معَانيهِ انعجَمْ

أشْرقَتْ أنْفسُنا مِنْ نُورِهِ ... فوُجُودُ الكُلِّ عن فَيضِ الكَرمْ

... كُلَّما رُمْتُ بِذاتي وَصْلَةً ... صَار لي العَقْلُ مع العِلْم جَلَمْ[112]

---

[110] الغبريني، عنوان الدراية، ص145 وما بعدها.

[111] المرجع نفسه، ص156.

[112] جَلَم: يقال جَلَمَهُ أي قطعه .

يقْطَعانِي بِخيَالاتِ الفَنَا عَنْ وجُودٍ لَمْ يقيّدْ بِعَدمْ.[113]

ومن النصين السابقين يمكن أن نستخلص ملامح تصوف الحرالي ففي النص الأول يذكر لنا سر النشأة الأولى وفيض الروح، ويربط ذلك بالحب والذي هو نقطة البدء الأولى، فالإنسان سر الله أحب أن يراه مصورًا، فبراه على صورته.[114]

ويبدو الشاعر هنا متأثرًا بفلسفة ابن عربي وبالأفلاطونية الحديثة "فالخلق في مذهب ابن عربي ليس إيجادًا من العدم، بل هو ظهور وتجل إلهي فيما لا يحصى عده من صور الموجودات، فالحق يخلق المخلوقات بلغة ابن عربي: يتجلى في صورتها".[115]

أما النص الثاني فيشير فيه الحرالي إلى المعرفة وهي عنده –كما عند جمهور المتصوفة– لا يتوصل إليها إلا بالحدس والكشف، فالعقل قد يكون عائقًا للإنسان للوصول إلى المعرفة الحقة، وهذا ما يصرح به في قوله:

كُلّما رُمْتُ بذاتي وصْلَةً صار لي العقل مع العِلْمِ جَلَمْ

---

(113) الغبريني، عنوان الدراية، ص156، 157.

(114) هذا المعنى يتردد كثيرًا في شعر الحلاج من ذلك قوله:

سبحان من أظهر ناسوته سرَّ سنا لاهوته الثاقبِ

ثم بدا لخلقه ظاهرًا في صورة الآكل والشارب

- ينظر شرح ديوان الحلاج، كامل مصطفى الشيبي، بغداد 1974، ص150.

(115) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص889.

وعلى العموم فإن الحرالي يعد قطبًا من أقطاب التصوف الفلسفي، وقد عده ابن خلدون في مقدمته من زمرة من اتهموا بالقول بالحلول.[116]

إلا أننا لا نجد في شعره ما يدل على ذلك صراحة، يقول الغبريني: "وقد يفهم الحلول من قوله: (فمغربها فينا ومشرقنا منا) ولكن هذا القول لا يكشف لنا عن فكرة الحلول حقًا"[117].

وخلاصة القول أن الشعر الصوفي بالمغرب تغلب عليه النزعة السلوكية الأخلاقية، وتقل النزعة الفلسفية التي شاعت في شعراء التصوف بالمشرق، ولعل ذلك يعود إلى ما شاع في الأندلس والمغرب من كراهية العامة وبعض الفقهاء لأهل الفلسفة واضطهادهم لكل من يشتغل بها، يقول ابن سعيد نقلاً عن المقري: "كل العلوم لها عندهم –يعني الأندلسيين– حظ واعتناء إلا الفلسفة والتنجيم فإن لها حظًا عظيمًا عند خواصهم ولا يتظاهرون بها خوف العامة فإنه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم أطلقت العامة عليه اسم "زنديق" وقيدت عليه أنفاسه فإن زل في شبهة رجموه بالحجارة أو أحرقوه قبل أن يصل أمره إلى السلطان"[118]. وهذا يكشف عن نزعة التدين القوية لدى المغاربة إلى يومنا هذا.

هذه هي إذن صورة الشعر الصوفي في الأدب المغربي القديم، وهي صورة تكشف لنا عن المكانة الهامة التي احتلها الشعر الصوفي في شعرنا القديم إلى حد

---

(116) ينظر ابن خلدون، المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، مج1،ط1، 1992، ص 514 وما بعدها.

(117) الغبريني، عنوان الدراية، ص157.

(118) المقري، نفح الطيب، ص12/1. نقلا عن أدب المغاربة والأندلسيين، محمد رضا الشبيبي، ص59.

أصبح التصوف السمة المميزة للشعر المغربي خاصة في القرنين السادس والسابع إلى درجة أننا نجد بعض الشعراء الذين لم يكونوا صوفيين إلا أنهم يتكؤون على المعجم الصوفي[119] الذي يوظفون مفرداته نصوصًا غائبة لإثراء تجاربهم، وهذا ما سيتضح أكثر عندما نصل إلى العصر الحديث.

3- الحداثة والخطاب الصوفي

في البداية نلاحظ أن تاريخ الشعر العربي قد عرف حديثًا عن الحداثة منذ العصر الأموي، فقيل مثلاً: بشار رأس المحدثين، ثم ثار جدل كبير بين المحدثين في العصر العباسي، وفي أدبنا العربي الحديث، نجد (عباس محمود العقاد) يصف مدرسته "مدرسة الديوان" بالمدرسة الحديثة، وهذا ما يجعل الحداثة مفهومًا متغيرًا غير ثابت[120]، ويدفع بنا إلى التساؤل عن مفهوم الحداثة أو كيف يمكن تصور حداثتنا الشعرية في هذه الفترة؟!.

والحق أن هذا الموضوع قد أسال الكثير من الحبر، وخاض فيه النقاد على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم، من هؤلاء نذكر أدونيس، والحداثة عنده "تعني فنيًا تساؤلاً جذريًا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في

---

(119) ينظر العربي دحو، ابن الخلوف وديوانه جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص123.

(120) ينظر عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2003، ص19.

الممارسة الكتابية وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل، وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"[121].

وبهذا الشكل يغدو الإبداع مغامرة فريدة، إبحار في المجهول لا في المعلوم، وتصبح القصيدة "سؤال ضمن السؤال، أو سؤال يتجاوز السؤال"[122] فليس مهمًا في الشعر أن نبحث عن الجواب، بل المهم هو أن نتقن طرح الأسئلة، ولذلك فنحن عندما نقرأ الشعر الحديث يجب علينا أن نستبدل الفهم بالتأمل والشرح بالتأويل؛ لأن الشاعر الحديث لا يطرح في شعره أفكارًا واضحة منتهية كما هي الحال في الشعر القديم، وإنما يكتفي بالإشارة والإيحاء لتلك الأفكار، وهذا يجعلنا نؤسس مفهومًا جديدًا للشعر لا يكمن في تبدلات الشكل العروضي ولا في ابتكار المضامين، بل في طريقة استعمال اللغة؛ لأن لغة الشعر تختلف عن لغة النثر، إنها تقوم على ما يسميه أدونيس "المجاز التوليدي"[123] الذي يتضمن أبعادًا رمزية وصوفية تسمح بالكشف عن الجوانب الأكثر خفاءً في التجربة الإنسانية، وتسعى إلى معرفة جوهر الأشياء بعيدًا عن المنطق والعقل[124]، ومن هنا فالحداثة لا تكمن في الموضوع وإنما في طريقة التعبير عن الموضوع، وقد أشارت نازك الملائكة إلى ذلك في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" حيث تقول: "إن

(121) أدونيس، الثابت والمتحول – صدمة الحداثة، ص161، 162.
(122) المرجع نفسه، ص314.
(123) المرجع نفسه، ص314.
(124) ينظر عبد الحميد هيمه، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، ص21.

القصيلة ليست كامنة في الموضوع"[125]، ثم نجدها تذهب إلى أبعد من ذلك عندما ترى أن الموضوع لا دخل له في تكوين القصيلة، ولذلك تقول: "أما الموضوع فهو من وجهة نظر الفن، أتفه عناصر القصيدة؛ لأنه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيلة، مهما تناول من شؤون الحياة، إنه مجرد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها، وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء ... وهذا يجعل من الضروري أن نقرر أن الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها"[126].

من هذا الكلام يتبين لنا أن نازك الملائكة تناقض الفكرة القائلة بأهمية الموضوع في العمل الإبداعي، وضرورة الالتزام بالقضايا الاجتماعية كما يدعو إلى ذلك المذهب الواقعي، ولم تكن نازك وحدها في هذا التوجه حيث نجد جماعة شعر "تعمل جاهدة على أن تثبت الطبيعة الروحية للإبداع، وتعيد العلاقة بين فردية الشاعر وقصيدته التي يتذكر فيها تجاربه الذاتية العميقة ويستعيد من خلال لغتها ترادف التعبير والمعبر عنه، إذ من الرؤيا الذاتية تنبثق اللغة المعبرة، وبتلك الرؤيا يصبح الشاعر هو الضمير المعبر عنه"[127].

هذا المفهوم الذي نادت به جماعة شعر وعلى رأسهم يوسف الخال وعلي أحمد سعيد (أدونيس) مستمد في حقيقته من التجربة الصوفية التي ترى أن الشعر

---

(125) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط11، 2000، ص234.

(126) المرجع نفسه، ص234.

(127) محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، ص35.

يصدر عن حالات التأمل والاستبطان بين الصوفي والوجود، وكلما عاد الشاعر إلى ذاته كلما استطاع أن يدرك الوجود من حوله بشكل أعمق.

وهذا هو نفسه ما تراه الحداثة العربية وما دعت له جماعة شعر التي ترى ضرورة الفصل بين نوعين مختلفين؛ وعي الجماعة الذي يقدم نموذجًا موحدًا للشعر يتقيد ببنود ثابتة أقرتها الجماعة، ووعي جديد ذاتي وفردي يدعو إلى التخلص من التقليد، والإصغاء دائمًا للذات.

يقول (يوسف الخال) إن "الشعر فن، والفن لا غاية له غير التعبير الجميل عن الذات في لحظة الكشف والرؤيا، إنه نرسيسي مجاني، لا عقلي"[128]، والشاعر بحسب هذا التعريف نرجسي محب لذاته وهذه النرجسية تتجلى من خلال نزعة الارتداد إلى الذات عند الشاعر المعاصر، والتي هي من نتائج الشعور بالإحباط والسخط والإحساس بالضياع عند الشاعر الحداثي، فكان الارتداد داخل الذات وبذلك يستطيع الشاعر أن يقوم بدوره الحقيقي ويستطيع أن يكون ذلك الرائي الذي يضيء ويكشف العالم من حوله ويبلور أشواقا ما تزال في قرارة الحلم، ويبني واقعًا ممكنًا يختبئ وراء الواقع الكائن.

إن حقيقة الشعر الحديث تكمن في وظيفة الممارسة الشعرية، وهذه الممارسة "ترفض السرد أو الوصف، أو حتى استفزاز العواطف والتأمل لتجعل من نفسها بحثا عن حقيقة خفية يجهلها الحس السليم، كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم

---

(128) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، ص14.

وحتى الفلسفة [ولذلك فإن الشعر الحديث اليوم] يزعم أنه يكشف ما لم تستطع نظرتنا التي جعلها الروتين حسيرة أن تثقبه، إنه يصبو إلى أن يكون وحيًا، ولهذا كان له الحق أن يكون غامضًا ومتمردًا لا منطقيًا"[129].

ومن هذا المنطلق فإن المؤسسين الحقيقيين للحداثة العربية والآباء الشرعيين لها ليسوا هم الشعراء المعاصرين، أو الذين ينتمون إلى القرن الماضي، وإنما هم ينتمون إلى العصور الماضية الزاهية، وعلى رأسهم شعراء التصوف الذين استطاعوا حقًا أن يكتبوا نصًا يحمل مقومات الحداثة، وعلى ذلك "فإن النص المتجذر في التجربة الإنسانية والحامل لموقف كوني من الوجود والإنسان، والمراهن على الجمال والحرية لا يمكن إلا أن يكون حداثيًا مهما كانت قدامته التاريخية"[130].

ولهذا فإننا مطالبون بإعادة النظر في مفهوم حداثتنا العربية ووضعها في إطارها الصحيح، فهي لا تعني القطيعة مع القديم، ورفض التراث كما أنها لا تعني العزف على وتر الجديد الوافد من عند الغرب.

وهناك حقيقة ينبغي التأكيد عليها في هذا المجال، وهي أن أية ثقافة لا يمكن أن تتطور إلا من خلال المنجز التراثي الخاص بها، وهذا يقودنا إلى القول بأن الحداثة ليست قالبًا جاهزًا مستوردًا نلهث وراءه "إنها روح تسري في الشعر لغته وصوره وموسيقاه وموقفه من الحياة، والزمن حاضرًا وماضيًا ومستقبلاً، وهي تمثل اهتزاز الشاعر ورعشته الفنية في التعامل مع الوجود وما حوله، وفي الوقت الذي نشعر

(129) البيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، منشورات عويدات، بيروت، 1995،ص137.

(130) محي الدين اللاذقي، آباء الحداثة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص10.

أن هذا الشاعر يمثلنا ويمثل ما نحس به في عصرنا، فهو حديث ومعاصر لنا ... وقد يكون من الشعراء القدامى من هو أكثر قدرة على إثارتنا وتبصيرنا بواقعنا الاجتماعي أو النفسي، مثلما نجد من الشعراء الذين يعيشون بيننا بلحمهم ودمهم من لا نحس إزاء تجاربه بالتجاوب المنشود"[131].

ولكن ما يؤسف له أن الحداثة عندنا ظلمت عندما استئصلت من سياقاتها الطبيعية وراح زعماؤها والمناصرين لها يلهثون وراء أوهام التغريب دون النظر إلى الواقع الحضاري للأمة العربية.

لذا فان علينا أن نعيد الحداثة العربية لوضعها السليم للتخفيف من عذاباتها من خلال ربطها من جديد بالتراث، لأن في تصوري لا يمكن فهم الحداثة العربية معزولة عن تراثها، ومعزولة عن آبائها الشرعيين أمثال الحلاج وابن عربي والنفري، هؤلاء الشعراء المتصوفة الذين استطاعوا أن يقدموا نصًا شعريًا حداثيًا يحمل رؤية كونية شاملة، ويسعى إلى استكناه الحقائق العميقة للوجود. وبهذا فإن الأساس الذي يقود تطور الشعر ليس أدبيًا بحتًا، وإنما هو إشراقي صوفي يمارس البحث عن المطلق، وبتعبير آخر يمكن وصف الحداثة بأنها انتقال من الوصف إلى الكشف .. وهذا يعني التجاوز والابتكار، كما يعني الصدور عن الذات؛ أي الربط بين الشعر والذات، لأن الشعر في حقيقته خلاصة الوجود الذاتي للشاعر، والقصيدة هي عملية تحول للمشاعر والانفعالات الذاتية من شكلها المجرد إلى تعابير لغوية، ونحن لا نعود لهذه التجارب "لنحارب الحاضر بأسلحة الماضي إنما

---

(131) شلتاغ عبود شراد، الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، دار مدني، الجزائر، ط1، 2003، ص30، 31.

لرغبتنا في ألا يكون ذلك الإرث ثقلا مثبطا بل جناحا يساعد على التحليق وفتح آفاق جديدة أمام الحداثة المعاصرة بأسئلتها القلقة والمتشعبة ".[132]

وهذا حرر الشعر من التقليد وغير وعي الشاعر –الذي كان يسيطر عليه الماضي– بوعي جديد متحرر من أعباء الماضي، ومتطلع إلى المستقبل "وما يفصل بين الوعيين هو ما يفصل بين وعي الجماعة الذي يقيم المثال الشعري، ويعتبره كاملاً في قالبه وبنائه ولغته وشكله وأغراضه، ويغري الشاعر بأن يستنسخ ذلك المثال استجابة للرغبة الجماعية"[133]، ووعي جديد ينبثق من التراث ثم ينمو في الفضاء الطبيعي، والمحيط الخاص للثقافة العربية "الذي يقبل كما قبل في مراحل كثيرة من عمر الثقافة العربية وآدابها الناضجة فكرة التلاقح والتبادل بين الثقافات الإنسانية بشرط ألا تتخلى أية ثقافة عن بصماتها"[134].

وهو يقودنا إلى قضية هامة ألا وهي العلاقة بين التجربة السلوكية، والتجربة الإبداعية، أو الوعي المزدوج الذي استطاعت التجربة الصوفية أن تحققه "عندما ربطت بين التجربتين السلوكية والإبداعية .. وهكذا فإن ازدواج الوعي يؤكد الصلة بين الذات المبدعة وكتاباتها"[135]، وعلى هذا الأساس فإن الترابط بين الذات المبدعة وإبداعها ليس أمرًا جديدًا كما تزعم جماعة شعر، وإنما هو قديم قدم الشعر الصوفي، وبالرجوع إلى التجارب الصوفية كتجربة النفري وابن عربي

---

(132) محي الدين اللاذقي، آباء الحداثة العربية ، ص14.

(133) محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص37.

(134) محي الدين اللاذقي، آباء الحداثة العربية، ص8، 9.

(135) محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص 38.

وابن الفارض وغيرهم، تتضح لنا الصلة القوية بين الذات والإبداع؛ فتجارب هؤلاء المتصوفة هي تجارب مرادفة لذواتهم؛ أي أن الصوفي يضع ذاته بين سطور كتاباته، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة ابن الفارض التائية الكبرى المعروفة "بنظم السلوك"، فهي ترجمة لذات الشاعر وحياته كتبها عن نفسه بنفسه.

وما قيل عن ابن الفارض يقال كذلك عن ابن عربي في ديوانه "ترجمان الأشواق" الذي يمثل "تجربة فريدة يؤكد فيها على أهمية ارتباط النص الشعري بصاحبه وضرورة ذلك الاتصال الذي تحققه الشروح التأويلية، فتنكشف المعاني والدلالات الصوفية العميقة التي يرمي إليها الشاعر" فقد عمد ابن عربي –كما هو معروف– إلى وضع شرح لهذا الديوان سماه "ذخائر الاعلاق في ترجمان الأشواق"، وهذا لا يدع أي شك في علاقة النص بصاحبه، وامتزاج الذات المبدعة بإبداعها.

لقد أراد ابن عربي بهذا الشرح أن يرد على الفقهاء الذين استنكروا ربط هذا الديوان بالمعاني الإلهية كما أراد أن يأخذ بيد القارئ إلى الأسرار التي ينطوي عليها الديوان ولفت الانتباه إلى الطابع الذاتي الخاص الذي يميز هذه التجربة الشعرية.

وبهذا حققت الصوفية وثبة إبداعية هامة بفضل إخضاع اللغة للتجربة الشعورية؛ لأن التصوف رؤيا فردية للذات والعالم، وللغة التعبير أيضًا.

وهذا يجعلنا نميز بين نشأتين للشعرية العربية:

1- النشأة الأولى: تميزت بالتركيز على جانب الصناعة، وثبات اللغة في إطارها الوصفي، وقد استلهمت منها حركة الإحياء في الشعر العربي مفهومها للشعر، فقامت على تقليد النماذج الشعرية القديمة فجاء شعرها قطعًا هاربة من الشعر العربي القديم في عصوره الزاهية ومثال ذلك محمود سامي البارودي الذي جاء شعره تقليدًا محضًا ليس فيه ابتكار أو تجديد.

2- النشأة الثانية: وهي نشأة صوفية تميزت بالحوار مع الباطن ودخول فضاء الكشف؛ أي التأسيس لطريقة جديدة في المعرفة تغاير الطريقة التقليدية -كما رأينا سابقًا-، والتأسيس أيضًا لطريقة جديدة في الكتابة تقوم على ابتكار المعاني الجديدة، واستخدام لغة الرمز والإيحاء بدل لغة الوصف والتشبيه.

هذه النشأة الثانية للأسف الشديد لم تلق العناية الكافية من الدارسين على الرغم من أنها هي التي وجهت حركات التجديد في شعرنا الحديث "إذ إن القول بضرورة نفاذ الشعر إلى الجوهر، وتعبيره عن الوجدان المنفعل -كما هو الشأن عند حركة الديوان- أو أهمية ارتباط القصيدة بقائلها وبذاته المبدعة المتألمة باطنًا في هواجسها واضطرابها وألمها وظاهرًا في علاقاتها بالطبيعة وتجلياتها -كما هو الأمر عند جماعة أبللو، وشعراء المهجر- إن هذه المفاهيم تجعلنا نرى أن كل هؤلاء قد استلهموا من التجربة الصوفية بصورة أو بأخرى"[136]، حتى الشعراء الغربيين فقد اعتمدوا على التصوف في ممارساتهم النصية وحققوا بذلك مصالحة الإنسان

(136) محمد بنعمارة، الصوفية في الشعر المغربي المعاصر، ص51.

مع ذاته "وحققوا الاستبطان في أغوار الذات والسفر في مجهول الكينونة التي حجبها العلم بتحوله إلى ميثولوجيا العصر"[137].

فقد تنبه الغرب كما يرى خالد بلقاسم "إلى أن اعتماد العلم، في فهم الإنسان، لم يقم إلا بإبعاد الإنسان عن ذاته، وتأكد له مع التراكم العلمي والتقني أن الإنسان أصبح يشكو غربة، تمثلت في انفصال داخله عن خارجه؛ لأنه أصبح يعيش إلى جانب محيطه، وليس فيه"[138]، ولذلك فقد نادى الكثير من الباحثين إلى ضرورة تبني طرق جديدة في المعرفة كالحب والشعر والحدس، فأندريه بريتون[139] مثلاً: "يرى أن السوريالية تأسست على الاعتقاد بأن ثمة شيئًا مخفيًا وراء الأشياء المرئية، بل إن المجتمع الغربي قد مجَّد فيما بعد المعرفة الوجدانية"[140] التي قادته إلى الانفتاح على التصوف والذي "تم بإيعاز من الفقر الروحي الذي استشعره المبدع في عالمه الخارجي، ومن ثم كان التصوف بخياله ولا معقوله سبيلاً لإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع"[141].

هذا فيما يخص انفتاح الغرب على التصوف، أما فيما يخص العرب فإن خالد بلقاسم يذهب إلى "أن لقاء المبدعين العرب مع التصوف تمَّ بدافع من تأثرهم بالثقافة الأوروبية الحديثة [ويضيف قائلاً] تلك وضعية الثقافة العربية راهنا إذ

---

(137) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص54.

(138) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص42.

(139) ينظر أندريه بريتون، بيانات السريالية، ترجمة: صلاح برمدا، دمشق 1970.

(140) فردينان أكلييه، "المعرفة الوجدانية"، تر. محمد سبيلا، كتابات معاصرة، ع12، 1991، ص42.

(141) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص54.

تتعرف على ذاتها من خلال الآخر انسجامًا مع السلطة التي يملكها الآخر في تسمية المسميات العربية، وفي إضاءة قديم ثقافتها"[142]. ونحن وإن كنا نتفق مع خالد بلقاسم بأن الكثير من القضايا الإبداعية والنقدية التي أنتجتها الثقافة العربية القديمة تم التعرف عليها عن طريق الآخر/الغرب الذي قرأ ثقافتنا بشكل جيد، واستوعب الكثير من إنجازاتنا في هذا المجال، فإننا لا نتفق معه فيما يخص التصوف الذي نحسب أنه كان حركة متصلة الجذور مترابطة الأواصر ممتدة الحلقات تفضي كل حلقة فيها للاحقتها، ولذلك فإن الكثير من الشعراء المغاربة تم اتصالهم بالتصوف ليس من خلال التأثر بالشعر الغربي، وإنما من خلال التربية التي تلقوها ومن خلال تكوينهم الفكري والروحي وظروف حياتهم، ومن ثمة فقد كان من الطبيعي أن تظهر النزعة الصوفية في ممارساتهم الإبداعية، وهذا ما يؤكده حسن الأمراني في قوله: "لقد عشت في بيئة هيأت لي مناخا ثقافيا خاصا، فقد كان والدي –رحمه الله– من حفظة القرآن الكريم، ودرس زمنا قصيرا بالقرويين، وكان يحفظ جملة من الأشعار ومجموعة من المتون العلمية والمنظومات، كنت كثيرا ما أسمعه خاصة في أصائل الصيف ينشد قصائد أغلبها من المديح النبوي ويتغنى ببعض المتون ... في المرحلة الثانوية كانت بداية التثقيف الذاتي الذي عمق اتصالي بالشعر، عرفت في هذه المرحلة أبا القاسم الشابي وابن الفارض وإيليا أبا

---

(142) المرجع نفسه، ص55.

ماضي والمعري وأبا نـواس، وفي آخـر هـذه المرحلـة عرفـت نـازك الملائكـة ونـزار قباني".(143)

ويمكن أن نستفيد من هذا الحديث للشاعر حسن الأمراني شيئًا هامًا يتعلق بمرحلة طفولته والتي تميزت بوجود نزعة صوفية أحاطت بالمحيط العائلي الذي تربى فيه الشاعر وكان مصدرها الأب على الخصوص، وهذا طبع شعره بهذه المسحة الصوفية التي ميزت أغلب أشعاره خاصة في أواخر الثمانينيات، وهذا ما تؤكده دواوينه الشعرية مثل: ديوان (ثلاثية الغيب والشهادة)، ديوان (الزمن الجديد) وغيرهما، حيث نجد في أشعاره في هذه الفترة تداخلاً مع الخطاب الصوفي.

والحق أن هذا التداخل بين الشعر المعاصر والخطاب الصوفي يشكل ظاهرة عامة ميزت الكثير من التجارب ليس على الصعيد المغاربي فقط، وإنما على نطاق عربي واسع.

أ- التداخل النصي (الإطار النظري):

قبل التطرق إلى قضية التداخل بين الشعر العربي والخطاب الصوفي يجدر بنا أن نقف عند ظاهرة التناص التي أصبحت من الظواهر الفنية اللافتة للانتباه في الشعر المعاصر، والحق أن التناص ليس أمرا جديدا في تاريخ الشعر العربي(144)،

---

(143) حسن الأمراني، نقلاً عن عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد، عيون المقالات، الدار البيضاء، ج2، ط1، 1988، ص137.

(144) تعرض نقدنا القديم لظاهرة التناص تحت اسم السرقات.

وإنما الجديد يكمن في هذا التطور المذهل لآليات التناص إلى حد جعله يصبح عنصرًا أساسيا من عناصر النص الشعري، وقد ساهم ذلك في تطور رؤيتنا للنص بحيث أصبح كل نص يتضمن داخله نصوصًا أخرى وأدى ذلك إلى ظهور "مفهوم النص المفتوح المتعدد الذي جاء رد فعل يقابل الانغلاق البنيوي للنصوص، وكذلك المفهوم التقليدي الذي يرى في النص وحدة متماسكة يمكن السيطرة عليها"[145]، وهذا ما ساهم في إبطال وهم النص المكتفي بذاته عند البنيويين، وأصبحت أهم ميزة تميز النص عند أنصار ما بعد البنيوية هي أنه متناص، فكل نص يرجعنا بطرق مختلفة إلى بحر لانهائي من النصوص المكتوبة من قبل[146].

من هنا أصبح المبدع أشبه ما يكون بأرض تسافر النصوص عبرها، وأصبح "كل نص إبداعي مزيج من تراكمات سابقة بعد أن خضعت للانتقاء ثم التأليف"[147].

من الناحية التاريخية تبلور هذا المصطلح على يد الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا) في الستينات(1966-1967) وغيرها من رواد هذا الاتجاه في الغرب، وعلى رأسهم رولان بارت وريفاتير ثم جيرار جنيت وجاك ديريدا..[148]، وإن كنا

- ينظر بدوي طبانة ، السرقات الأدبية، دارالثقافة، بيروت، ط3، (د ت)، ص 64.

(145) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، 1997، ص19.

(146) ينظر أديت كيرزويل، عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر. جابرعصفور، منشورات آفاق عربية، ص 120.

(147) محمد مفتاح، المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999، ص40.

(148) ينظر عبد المعطي كيوان، التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1988، ص15.

نشير إلى أن للتناص جذوره القديمة التي تعود إلى دي سوسير، وبيرس وإن لم يشيرا في بحوثهما إلى هذا المصطلح بشكل صريح، كما وردت الإشارة إليه في نقدنا العربي القديم تحت اسم السرقات وقد أفاض فيه ابن رشيق في كتابه العمدة.(149)

وقد كان مفهوم التناص "مقصورا في أول الأمر على تعدد الأصوات (Polyphony) في الشعر بأبسط معنى اشتقاقي له، وهو الازدواج في النظم بين الإيقاع المجرد ... وبين أصوات الحروف نفسها ثم تطور معناه ليدل على تشابك المعاني الداخلية للكلمات مع معانيها أو نظائرها أو أقربائها في نصوص أخرى خارج القصيدة ثم اتسع معناه أخيرا في دراسة "السيميوطيقا" ليدل على التشابك بين النصوص على أي مستوى صوتيا كان أو دلاليا أو تركيبيا"(150). وعلى هذا فإن "التناص" هو نوع من تأويل النص، أو هو المجال الذي يتيح للقارئ أن يتحرك بحرية ويسر معتمدا على رصيده الثقافي والمعرفي لقراءة النص وإنتاج المعنى.

من هنا يتبين لنا أن النص هو بمثابة بحيرة كبيرة تتغذى من روافد مختلفة, ومصادر متنوعة تتنوع بتنوع ثقافة المبدع, ولذا يمكن أن نطلق عليه تسمية "جامع النص" كما يقترح (جيرار جنيت) في كتابه "مدخل إلى جامع النص" حيث يقول: "وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي أي أن أعرف كل ما

(149) ينظر ابن رشيق، العمدة، ج2، ص280.
(150) ينظر محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، نقلا عن عبد المعطي كيوان، ص16، 17.

يجعله في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص"[151], النص إذا "عبارة عن نسيج من الملصقات والتطعيمات, إنه لعبة منفتحة ومغلقة في الوقت ذاته, ولهذا السبب فمن المحال أن نكتشف النسب الوحيد والأولي للنص, ذلك أنه ليس للنص أب واحد, أو أصل واحد, بل مجموعة من الأصول والأنساب تتشكل على هيئة جيولوجية, يصطف بعضها فوق بعض"[152], ويقول (بول فاليري): "لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين, فما الليث إلا علة خراف مهضومة"[153], ويرى (ريفاتير): "أن الكلمة أو العبارة تصبح شعرية إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة سلفا"[154], وعموما فإننا نجد تعاريف عديدة للتناص إلا أن أي تعريف من هذه التعريفات لا يزعم لنفسه صفة التعريف الجامع المانع كما أشار إلى ذلك محمد مفتاح في كتابه "تحليل الخطاب الشعري", ومع ذلك فقد حاول أن يستخلص أهم مقومات التناص من خلال تعريفا ته المختلفة من ذلك أنه:

- فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة .
- ممتص لها يجعلها من عندياته, ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه, ومع مقاصده.

---

(151) جيرار جنيت، جامع النص، تر. عبد الرحمن أيوب، دارتوبقال للنشر، الدارالبيضاء، ط2 1986، ص90.

(152) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص38.

(153) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ص17.

(154) المصطلحات الأدبية الحديثة، نقلا عن عبد المعطي كيوان، التناص القرآني، ص21.

- محـول لهـا بتمطيطهـا أو تكثيفهـا بقصـد مناقضـة خصائصـها ودلالاتها, أو بهدف تعضيدها.

ومعنى هذا كما يرى محمد مفتاح أن التناص هو تعالق؛ أي "الدخول في علاقة, نصوص مع نص حدث بكيفيـات مختلفـة"[155]، وفي إطـار محاولـة تحديـد مفهـوم للتناص يجدر بنا أن نشير إلى وجـود خلـط كـبير بـين التنـاص (intertext) وتداخـل النصوص (intertextuality), بحيث نجد أن بعض النقـاد لا يفرقـون بين المصطلحين, ومن بين الذين تعرضوا لهذه القضية (ريفاتير) الـذي حـدد هـذا الفرق بقوله: "إن التناص هو مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الـذي نحن بصدد قراءته قرابة, وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين, أما تداخل النصوص فهو ظاهرة توجه قراءة الـنص, ويمكـن أن تـحدد تأويله, وهو قراءة عمودية مناقضة للقراءة الخطية"[156].

من التعريف السابق يحدد لنا حسن محمد حماد الفرق بين هذين المصـطلحين في نقطتين نلخصهما فيما يأتي:

(أولا): إن التناص هو حضـور النصـوص الغائبـة ... الـتي تمـر عفويـا بـذاكرة القـارئ العـادي دون قصـد منـه لاستحضـارها, أمـا تـداخل النصـوص فيتصـف بالقصدية التي تمكن القارئ من عملية النقد والتأويل لهذا التناص.

---

[155] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط3 ،1992 ص121.
[156] ينظر مجلة الحياة الثقافية التونسية، ع 1980/50.

(ثانيا): إن النصوص الغائبة التي تتوافد على ذاكرة القارئ العادي تحقق له نوعا من اللذة، ولكنه لا يهتم بتأويلها وإنما يكتفي باستهلاكها، على خلاف تداخل النصوص الذي يهتم بإعادة إنتاجية التناص الموجود في النص، فهو قراءة تنصب على عملية التأويل[157].

من هنا نستنتج بأن تداخل النصوص ليس مجرد قراءة للاستمتاع إنه على العكس قراءة تهدف إلى البحث عن المعنى.

"والحقيقة أن هناك مناهج نقدية كثيرة استخدمت تداخل النصوص بمعنى تأويل التناص بوصفه تقنية منهجية للاقتراب من النص وقراءته، وفك شفراته وكشف أغواره"[158] وفي هذا الإطار نشير إلى بحوث (جوليا كرستيفا) (JuliaKristiva) في الإنتاج النصي، وإنشاء منهج سيميائي جديد هو السيماناليز (Semanalyse) السيميائيات التحليلية، .. كما نشير إلى جيرار جنيت الذي يبحث في تداخل النصوص عن شاعرية النص"[159]، وأخيرا هناك بيير زيما (Pierre zima) الذي يسعى في بحوثه إلى تأسيس علم اجتماع النص وذلك بإدخال البعد السوسيولوجي على التناص، وجعله حلقة وصل بين داخل النص وخارجه أي علاقة النص بالمجتمع وبذلك يصبح النص "بنية دلالية تنتجها

(157) ينظر حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص17.

(158) المرجع نفسه، ص18.

(159) ينظر المرجع نفسه، ص18.

ذات (فردية أو جماعية) ضمن بنية نصية منتجة وفي إطاربنيات ثقافية واجتماعية"[160].

وهذا التعريف يعطينا تصورا واضحا للنص ومكوناته والتي يمكن تحديدها في ثلاثة عناصر هي:

1- النص بنية دلالية تنتجها ذات: "والدلالة هنا ليست أحادية, إنها متعددة من خلال عملية الإنتاج كتفاعل مبدع تقوم به الذات, والذات هنا ذات الكاتب وذات القارئ"[161].

2- ضمن بنية نصية منتجة: "هذا النص كبنية دلالية يتم إنتاجه من خلال الكتابة (الكاتب) والقراءة (القارئ) (ضمن بنية نصية منتجة) سلفا, ومفاد ذلك أن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقا من (خلفية نصية) ثم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة"[162].

3- "في إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"[163].

إن هذا التصور يتيح لنا الانتقال من الخطاب إلى النص, ومن البنيوي إلى الوظيفي, والنتيجة هي أن المبدع ينتج نصه في إطار بنية لغوية, وهذه البنية ليست

---

(160) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001، ص 32.

(161) المرجع نفسه، ص33.

(162) المرجع نفسه، ص34.

(163) المرجع نفسه، ص34.

بنية منغلقة علة ذاتها بطبيعة الحال, إنها مفتوحة على بنيات نصية ولغوية متعددة, وهذا ما يجعل النص يتميز بانفتاحه كتابيا ودلاليا, والقارئ مطالب بتجسيد هذا الانفتاح أو تداخل النصوص.

ولكن تداخل النصوص لا يعني بحال من الأحوال أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة, وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص, إن هذا هو أبعد صور الحقيقة صدقا على حالة الإبداع, والسر يكمن في طاقة الكلمة وقدرتها على الإنعتاق, فالكلمة وهي موروث رشيق الحركة من نص إلى آخر لها القدرة على الحركة أيضا بين المدلولات بحيث أنها تقبل تغيير هويتها ووجهتها حسب ما هي فيه من سياق, والسياق مجهود إبداعي يصدر عن المبدع نفسه"[164]، وبهذا تصبح الكلمة إشارة لا تفهم على ظاهرها أو معناها المباشر بل يجب البحث عن المعنى العميق المستتر خلف الدوال.

وقد سبق تراثنا النقدي القديم أن أشار إلى هذا المعنى على يد (ابن سينا) بقوله: "إن اللفظ بنفسه لا يدل البتة، ولولا ذلك لكان لكل لفظ حق من المعنى لا يجاوزه، بل إنما يدل بإرادة اللافظ"[165].

وصدق الخليل بن أحمد الفراهدي عندما قال: "الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييله، ومن تصريف

(164) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998، ص 327 328.

(165) ينظر ابن سينا، كتاب الشفاء، نقلا عن الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص328.

اللفظ وتعقيده"[166]. وهذا قمة ومنتهى الحرية في التعامل مع اللغة، وإطلاق الدلالة من قيود اللفظ، وهذا هو هدف الإبداع "إذ إن كل نص هو -بالضرورة- نص متداخل، نص تتداخل في أنحائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وأشكال نتعرفها أو لا نتعرفها على الإطلاق"[167].

ويعد مشروع (جنيت) النقدي مشروعا متميزا في دراسة أوجه العلاقات النصية خاصة في كتابه "أطراس" alimpsestes 1982 الذي عرض فيه موضوع البويطيقا والذي هو التنقل النصي transtextuality يقول (جنيت) "إن التنقل النصي هو الطريقة التي من خلالها يهرب نص من ذاته في اتجاه يبحث فيه عن شيء آخر من الممكن أن يكون أحد النصوص"[168].

وإذا عدنا إلى كتاب جنيت السابق أطراس نجد أن "أطراس" جمع طرس, وهي كلمة تعني -حرفيا- رقعا محيت منه كتابة أولى, وكتبت مكانها كتابة أخرى, ولكن بطريقة لا تخفي تماما كتابة النص الأول, فيبقى مرئيا ومقروءا من خلال كتابة النص الجديد, وقد أخذ (جنيت) هذه الصورة وهذا الاسم ليطلقه على كتابه الذي تناول فيه هذه العملية التي تجعل كل نص أدبي يخفي في طياته نصا آخر, وهو لا يخفيه تماما بل يجعله جليا إلى حد ما, وبذلك تصبح القراءة عملية مزدوجة يظهر

---

(166) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء.

(167) رولان بارت، نظرية النص، ت. منجي الشملي وآخرون، (حوليات الجامعة التونسية)، كلية الآداب ع1988/27، ص89.

(168) جيرار جنيت، نقلاعن حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص29.

فيها النص القديم من وراء النص الجديد"[169], بهذا ينتقل جنيت من مفهوم "التناص" إلى مفهوم "التنقل النصي".

ب- القراءة التناصية:

بما أن النص الواحد يمكن أن تكون له علاقات بعدد لا حصر له من النصوص السابقة فمن الطبيعي أن السيميوطيقا تقدم نظرية منفتحه للتداخل النصي تكشف عن الطاقات اللانهائية التي تتيحها التداخلات الإشارية يمكن أن نطلق عليها اسم سيميوطيقا التداخل النصي, وفي هذا الصدد نميز بين فريقين للسيميوطيقيين يقدم كل واحد منهما نمطا للقراءة.

- الفريق الأول: يقدم قراءة للتناص تلتزم بمحدودية تفسير الإشارة السيميوطيقية, قراءة تنظر إلى العمل الابداعي بوصفه نصا أدبيا منجزا ومكتملا وحاملا للمعنى الذي تكشف عنه القراءة, عن طريق فك شفرات النص, فهي قراءة بنيوية سلبية .

- الفريق الثاني: يقدم قراءة يكون فيها القارئ هو منتج المعنى في العمل الابداعي, قراءة تعتمد على مبدأ إطلاق الإشارات بوصفها دوالا حرة غير مقيدة[170].

(169) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص29.

من هنا يتبين لنا أن النص لـه "وجـود مـبهم كحلـم معلـق, ولا يتحقـق هـذا الوجود إلا بالقارئ, وبهذا تـأتي أهميـة القـارئ وتـبرز خطـورة القـراءة كفعاليـة أساسية لوجود أدب"[171]، بالقارئ إذا يكون الـنص، وبـه يتحقـق حضـوره وفيـه تعرف هويته، خاصة مع الشعر الصوفي الذي يعتمد الرمـز، والرمـز لا يشـرح ولا يفسر وإنما يؤول، ولذلك فحيثما يكون الرمز فإن ذلك يتطلب فعـلاً تأويليـا، كمـا يتطلب قارئًا حاذقًا متمكنا من أدوات القراءة ومسلحًا بأسلحة الفن.

ويمكن شرح هذه العملية على النحو الآتي:

1- نبدأ قراءتنا للنص بالإطار الخارجي السطحي والذي يبدو للعيان بسـهولة ويسر ممثلا في العناوين أو النصوص المصـاحبة عنـد (جنيـت) أو الـنص الظاهر Pheno-text عند جوليا كرستيفا.

2- ثم ننتقل إلى الطبقات الأخر المغمورة والمطمورة في الأعماق، والتي تشـكل الطبقات الداخلية للنص والتي لا نستطيع الكشف عنهـا إلا عـن طريـق الحفر عميقا في التاريخ[172].

ولكن يبقى السؤال مطروحـا كيـف نسـتطيع أن نصـل إلى اكتشـاف طبقـات النص العميقة وتشكلاته الرسوبية خاصة وأن النص قد يعود إلى عصور مختلفة لا إلى عصر واحد وثقافات متباينة لا إلى ثقافة واحدة.

---

(170) المرجع نفسه، ص35.

(171) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص75.

(172) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص38.

وعلى الرغم من صعوبة هذا الأمر / القراءة، وهي صعوبة أصبح يقر بها ويعترف كل الذين يتعاملون مع النص الأدبي خاصة الحديث منه، فإننا نعتقد أن عملية اكتشاف ترسبات أي نص وإبراز علاقاته التناصية لا تتم إذا نحن اقتصرنا على النص وسلمنا بسلطته لوحده، كما لا تتم كذلك إذا اقتصرنا على سلطة القارئ بمفرده، إننا إذن بحاجة إلى النص وما يحويه من علامات دالة، وبحاجة كذلك إلى القارئ بما يحمله من خلفيات معرفية وثقافية.

ويعني هذا أننا لا نبحث في إنتاجية النص وتخلقه خلال تشكله عبر الذات الكاتبة فحسب، بل نبحث كذلك انفتاحه على ذات القارئ المحمل بمجموعة من النصوص التي يشارك عن طريقها في هذا الإنتاج"[173].

وهذا يتطلب منا التعرف على المجالات التناصية للنص، وهي مهمة القارئ أو الذاكرة النصية للقارئ، العملية إذا -دون أن نخفي ذلك- جد معقدة، وهي لا يمكن أن تعطي النتائج المرجوة إذا لم يؤخذ فيها بعين الاعتبار كل عناصر المعادلة الإبداعية.

المؤلف – النص – القارئ

↓ ↓ ↓

المرسل الرسالة المرسل إليه

(173) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص39

المجال التناصي إذا هو مجموع الخلفيات النصية للقارئ والكاتب معا، ويقترح روبرت شولز (Robert Scholes) للقراءة الصحيحة شرطين:

1- لكي نقرأ نصا يجب أن نعرف تقاليده النوعية التي يسميها جنيت "معمارية النص" أي سياقه الفني داخل الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه.

2- لابد أن يكون لنا مهارات ثقافية تمكننا من فرز العناصر الغائبة للنص[174].

ويشير هذان الشرطان إلى أن النص يرتبط بنصوص أخرى ويتطلب مشاركة فعالة من قارئ ماهر قادر على تأويله، وبدون ذلك تتعذر علينا عملية قراءة النص والكشف عن ترسباته النصية المتراكمة.

ج- الرمز الصوفي والتأويل

"يرى (تودوروف) أن الفرق الأساس بين الخطاب والرمز لا يكمن في الطابع اللغوي، وإنما يبرز من كون المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي يوجدان معًا في الخطاب، بينما لا يوجد سوى أحدهما في الاستثارة الرمزية (Evocation symbolique)، ومن ثمة فالمتلقي يفهم الخطاب غير أنه يقوم بتأويل الرموز"[175].

---

(174) حسن محمد حماد، تداخل النصوص، ص43، 44.

(175) تودوروف، نقلاً عن فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب 2003، ص 57.

وهذه الصلة بين الرمزية والتأويل هي التي تحتم على كل قارئ للشعر الصوفي أن يتوسل في الاقتراب منه منهج التأويل، "ويغدو الرمزي مدخلاً مركزيًا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه ... غير أن هذه الضرورة التأويلية ليس يحددها الإنتاج النصي وحده، وإنما تنبع أيضًا من رغبة المتلقي وإرادته، إن التأويل الرمزي يغدو استراتيجيةً تأويلية منطلقها المتلقي وموقعها النص"[176].

من هنا يفرض التأويل نفسه أداةً لقراءة الشعر الصوفي (الرمزي)، ويصبح بديلاً للتفسير الذي هو -كما يقول السيوطي-: "من الفسر وهو البيان والكشف، ويقال هو مقلوب السفرُ، تقول أسفرَ الصبح إذا أضاء، وقيل هو مأخوذ من التفْسِرة، وهي اسم لما يعرف الطبيب به المريض [أما التأويل] أصله من الأول، وهو الرجوع فكأنه صرف الآية إلى ما تحتمله من المعاني، وقيل من الإيالة وهي السياسة كأن المؤول للكلام ساس الكلام ووضع المعنى في موضعه"[177].

التأويل إذن ذو منحى تأصيلي (إرجاع المعنى إلى أصله) وهو ما ينطبق على القراءة الصوفية التي تتجسد من خلال صرف الظاهر واعتماد الباطن لفهم النصوص وفق دلالتها الأصلية. وفي هذا المضمار يقول نصر حامد أبو زيد: "إذا كانت كلمة تأويل تعني الرجوع إلى الأصل، وتعني أيضا الوصول إلى الغاية والعاقبة، فإن الذي يجمع بين الدلالتين هو دلالة الصيغة الصرفية (تفعيل) على الحركة، وهي دلالة أغفلها اللغويون في تحليلهم المعجمي، لذلك يمكن القول إن

---

(176) فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، ص 57.

(177) ينظر السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، المكتبة الثقافية، بيروت، ج2، 1973، ص 173.

التأويل حركة بالشيء أو الظاهر إما باتجاه (الأصل) أو في اتجاه (الغاية) و(العاقبة) بالرعاية السياسية، لكن هذه الحركة ليست مادية بل هي حركة ذهنية عقلية في إدراك الظواهر"[178].

يتخذ التأويل إذن مشروعيته في الشعر الصوفي انطلاقًا من أنه يتخذ شكلين: ظاهري وباطني، وهذا يفرض علينا تبني التأويل للكشف عن هذا المعنى الباطني، ويغدو التأويل فعلاً شاملاً يستعين بمختلف المعطيات اللغوية والفكرية للكشف عن دلالة النص.

ويميز الدكتور (محمد عابد الجابري) بين علة ضروب من القراءة يهمنا منها الضرب الأخير الذي يسميه (القراءة التأويلية) أو القراءة ذات البعدين، وهي قراءة تعي منذ اللحظة الأولى كونها تأويلاً، فلا تتوقف عند حدود التلقي المباشر، بل تريد أن تساهم بوعيٍ في إنتاج وجهة النظر التي يحملها أو يتحملها الخطاب[179]، فالمتلقي إذن ينبغي له أن يستضيف النص، ويعقد معه صلاةٍ حميمة ليتعاونا معًا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل، ويعني هذا أن المتلقي لا يدخل عالم النص مجردًا من النوايا، وإنما يدخله مزودًا بأفكاره ونواياه الخاصة، وبذلك يستطيع فهم النص "أحسن مما فهمه مؤلفه"[180]، وهذا يعني أن العلاقة بين القارئ

---

(178) نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 230.

(179) ينظر محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت 1985، ص 09.

(180) نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 22.

والنص لا تسير في اتجاه واحد فقط، وإنما هي علاقة تسير في الاتجاهين متبادلين (من القارئ إلى النص) و(من النص إلى القارئ).

القارئ ⟵ النص
القارئ ⟶ النص

4- الخطاب الصوفي في الشعر العربي الحديث

المتأمل في الخطاب الشعري العربي الحديث يجد أنه لم يعد كما في الشعر التقليدي عالمًا مسطحًا يتمكن منه القارئ دون عناء، فقد غدا عالمًا سحريًا يموج بالحركة والألوان، عالمًا لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنه عالم التخطي والتجاوز، والسعي وراء المطلق، كما أنه لم يعد خطابًا قائمًا على التأثر والانفعال، إنه في حقيقته خطاب التساؤل والتعدد الدلالي، خطاب القراءة المفتوحة الآفاق المتعددة الأبعاد.

وقد اكتسب الخطاب الشعري المعاصر هذه الصفات بفضل انفتاحه على قيم فنية جديدة حققت الكثير من التطور لهذه القصيدة، ففي العصر الحديث، وبفضل اطلاع الشعراء على التراث العربي القديم "وجد البعض في التصوف مرتكزًا تراثيا يتساوق والتأثر بالمذاهب الغربية التي تجعل للخيال النصيب الأوفر في الشعر ... خصوصًا وأن الواقع العربي كان مهيئًا يومذاك للتأثر بمثل هذه الاتجاهات نتيجة ظروف القلق والقهر والتخلف"[181] التي عانى منها الإنسان العربي

---

(181) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص267.

بشكل عام سواء في مرحلة الاحتلال أو بعد ذلك، وهذا يجعلنا نقول إن عودة الشعر العربي المعاصر للتصوف ارتبط بظروف الواقع العربي، وهو نوع من أنواع التمرد والارتداد أمام سلطة القهر الاجتماعي والسياسي، "وقد ساهمت هذه الظروف في تطور الوعي الثوري لدى هذا الشاعر فغدا ينظر إلى التصوف على أنه رمز للتسامي الروحي على الآلام والهموم الفردية".[182]

وعلى هذا فإن العلاقة بين التصوف والشعر علاقة واضحة، إنها تنبع من السعي إلى عالم يكون أكثر كمالاً من عالم الواقع، وعليه فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل "في كونه نزعة حدسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث"[183]، وهو قادر على أن يسهم في تطور مفهوم الفن الحديث الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة وجمالها.

إن الشاعر إذن مثل الصوفي "يسعى لإنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع، وشدة وطأته على النفس، وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[184]، ولقد أكدت الكثير من الدراسات الحديثة هذه العلاقة الموجودة بين التصوف والشعر بشكل

---

[182] المرجع نفسه، ص268.

[183] المرجع نفسه، ص270.

[184] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص 29.

عام، وبينه والشعر العربي المعاصر، هذا الأخير الذي يلتقي مع التصوف لقاء حميمًا وعميقا، ويتجلى ذلك اللقاء في أمور عدة تجمع بينهما نذكر منها:

1- تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي في ارتباطهما بالوجود، وسعي كل منهما إلى الاندماج في الكون والاتحاد بإيقاعه الخفي.

2- اتحاد التجربتين في طريقة التعبير، والتي تقوم على الإيحاء وتجنب الوضوح، واعتماد لغة الرمز والإشارة، ولذلك فقد اهتمت الحداثة باللغة اهتمامًا خاصًا فنحت إلى "استغلال أبعاد اللغة ووظائفها المتعددة الصوتية والدلالية والبصرية والتواصلية وبكل ذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذرة في الزمان وفاعلية زمانية إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية"[185]، وإن كنا نرى أن اللغة الصوفية ليست واحدة، بل هناك لغات؛ مثل لغة ابن عربي، ولغة النفري، ولغة عمر بن الفارض، ولغة الحلاج وكذلك لغة أبي حيان التوحيدي، هذه اللغات جميعًا استفاد منها الشاعر العربي المعاصر فنجد لغة النفري مثلاً حاضرة في شعر أدونيس بينما نجد لغة ابن عربي عند محمود حسن اسماعيل.

---

(185) كمال أبو ديب، "اللغة مكونًا من مكونات الوعي الحداثي (لغة النص ورؤياه)"، مجلة نزوى، مسقط، ع1، 1994، ص22.

3- ظاهرة الاغتراب التي نجدها عند الشاعر المعاصر كما نجدها عند الصوفي؛ فهي تمثل عندهم حالاً من أحوال المتصوفة، وقد كان الحلاج يعرف باسم "العالم الغريب"[186] أما الجنيد فيقول في الغربة:

تَغرَّبَ أَمْري عند كل غريب   فصرتُ غريبًا عند كلِّ عَجيبِ

وذاكَ؛ لأن العارفين رأيتُهم   على طَبقاتٍ في الهوى ورُتُوبِ[187]

والغربة هنا هي غربة في الهوى، غربة عن الحق، وليست غربة عن الوطن كما يقول أبو حيان التوحيدي "إلـهنَا وقعتْ البينونةُ بيننا وبين خلقك، فلا تصِلها بالبينُونةِ بيننا وبينكَ"[188]، وفي شعرنا المعاصر نقرأ هذا المقطع من قصيدة "غريبان" للشاعر ياسين بن عبيد:

إنّـا غريبان هـزّ العمـرُ أجنحةً   حـولي وحولك والأعـوامُ تنْفتلُ

لا تأس .. بي ولَـهٌ .. لوْلاَ بنَا ولَه   جـدّت مياسمه .. ما نحـنُ والمثلُ

إلا غريبان لم يفـرش لنا كنَـفٌ   في الأرض أو يؤويانَا: السَّهل والجبَلُ

ما أنتَ منِّي سوى حزنٍ ..أمغتسلٌ   قلبي بشيء سوى حزني ..ومكتحلُ؟[189]

---

[186] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) 1945- 1995، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1999، ص310.

[187] المرجع نفسه، ص310.

[188] إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) 1945- 1995، ص310.

[189] ياسين بن عبيد، معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتب، الجزائر 2003، ص18.

4- ونتيجة لاغتراب الشاعر المعاصر، نجده يعاني من الحزن ويحس بالألم والعذاب، يقول ياسين بن عبيد في قصيدة "عائد .. من سفر التكوين":

ما الذي تأخذ المسافـةُ مني

عندما تنطـوي العوالم فيَّا

عندما تسكب القصائدُ شكي

ويقيني وحـزني الأبدِيّـا

هذه .. هذه الكآبـة نـايي

ونشيدي وما تبقّى لدَيَّـا[190]

فالشاعر في هذا النص يعزف سمفونية الحزن الأبدي الذي يغدو نشيدا يردده الشاعر؛ لأنه كل ما تبقى لديه في هذا الواقع، ولذلك فهو لا يملك إلا أن يترنم بعذاباته وأحزانه أمام الواقع الذي هد ذاته بانكساراته وهزائمه المتلاحقة، وهذا الحزن نجده أيضا عند الصوفية كما يتبين من هذا النص للجنيد يقول فيه: "كان يعارضني في بعض أوقاتي أن أجعل نفسي كيوسف وأنا كيعقوب، فأحزن لما فقدت منها، كما حزن يعقوب على فقد يوسف، فمكثت أعمل مدة، فيما أجده على حسب ذلك"[191].

---

(190) المصدر نفسه، ص24.

(191) الجنيد نقلا عن محمد منصور، الشعر والتصوف، ص315.

5- اتحاد التجربتين في التركيز على الجانب الميتافيزيقي حيث نجد إصرارًا هامًا لدى الشاعر وخاصة السوريالي من جهة والصوفي من جهة أخرى على رفض الواقع والنزوع نحو المطلق،[192] وعلى هذا فإن العلاقة بين التصوف والشعر علاقة واضحة إنها تنبع من السعي إلى عالم يكون أكثر كمالاً من عالم الواقع، ولذلك فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل "في كونه نزعة حدسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث"[193]، وهو قادر على أن يسهم في تطور مفهوم الفن الحديث الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة وحقيقتها المستترة والسعي وراء المطلق، و"هناك من يرى بأن الشعر يمكن أن يكون في حد ذاته وسيلة للمعرفة، فهو كشف واستجلاء لما هو منفلت فيما وراء العالم، أو مكبوت في اللاوعي ... وحالة الكشف هذه تعبير عن إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور، وتنوير العتمة، وإزالة الحجاب المعيق للرؤيا"[194].

هناك علاقة قوية إذن بين الشعر والمعرفة وبين الشعر والتصوف ربما تبلغ درجة التماهي، والشاعر مثل الصوفي "يسعى لإنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم

---

(192) ينظر أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص72 وما بعدها. وكذلك ص156 وما بعدها.

(193) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص270.

(194) عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، افريقيا الشرق، المغرب 2002، ص16.

الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع وشدة وطأته على النفس وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا"[195].

وقد أكدت الكثير من الدراسات الحديثة هذه العلاقة الموجودة بين التصوف والشعر بشكل عام، وبينه والشعر العربي المعاصر، ويتجلى ذلك اللقاء في أمور عدة سبق ذكرها وقد أشار إليها الكثير من النقاد المعاصرين كعاطف جودة نصر في كتابه "الرمز الشعري عند الصوفية" وأدونيس في كتابه "الصوفية والسوريالية" وخالد بلقاسم في دراسته الموسومة بـ "أدونيس والخطاب الصوفي" وكذلك محمد بنعمارة في كتابه "الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر" ومن أهم ما استخلصه في هذا الكتاب "تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي وهذا التشابه بين التجربتين يحقق التشابه بين طبيعة الشاعر وطبيعة الصوفي ويجعل كل واحد منهما في حاجة إلى طبيعة الثاني ..."[196].

وهذا الاهتمام من النقاد يقابله اهتمام مماثل من طرف الشعراء الذين سعوا إلى الكشف عن الصلة القوية الموجودة بين الشعر المعاصر والتصوف، كما فعل أدونيس خاصة في كتابه "الثابت والمتحول" و"الصوفية والسوريالية"، إلا أننا نجد شاعرًا آخر سبق أدونيس في التعرض لهذه القضية ونعني بذلك الشاعر المصري محمود حسن اسماعيل[197] الذي سبق أدونيس خاصة في تأكيده على الرؤية الكونية

---

(195) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص29.

(196) محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص159.

(197) المرجع نفسه، ص162، 188.

وعلاقة الشاعر بالكون، وعلاقة الشعر بنفسية الشاعر وأحواله وحياته ورؤيته ونحو ذلك من الأفكار التي روج لها أدونيس في كتاباته الشعرية.

ويتأكد لنا هذا الرأي بالرجوع إلى مقدمة ديواني محمود حسن اسماعيل "أين المفر"[198] و"هكذا أغني"[199] وبالإنصات لشعره الذي كان صورة لحياة صاحبه ونزعته الروحية الذوقية[200]، من ذلك هذه الأبيات التي يبدو فيها متلقيا من السماء، منصتا للآتي من الغيب، فالشعر عنده -كما عند المتصوفة- وحي إلهي وإلهام رباني:

لحن يغمغم في صدري فيشجيني
ويسكب النغمة الحيرى فيبكيني
وافى من الغيب علوي الصدى فسمت
طيوفه البيض عن عزفي وتلحيني[201]

ويمكن أن نجمل آراء الدارسين -وعلى رأسهم محمد بنعمارة- في نتاج محمود حسن اسماعيل فيما يأتي:

---

(198) محمود حسن اسماعيل، أين المفر، مكتبة الأمل، الكويت، ط2، 1982.

(199) محمود حسن اسماعيل، هكذا أغني، دار المعارف، القاهرة.

(200) لم يقتصر الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر على محمود حسن اسماعيل بل تعداه إلى غيره من الشعراء الرواد في العصر الحديث مثل: صلاح عبد الصبور، ونازك الملائكة، ومحمد الفيتوري.

- ينظر محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص271 وما بعدها.

(201) محمود حسن اسماعيل، هكذا أغني، دار المعارف، القاهرة، ص28.

1- الصلة الشديدة بين شعره وميوله الروحية الإشراقية.

2- امتزاج البعد الميتافيزيقي في شعره بالكون المرئي ممثلاً في الطبيعة.

3- قدرة شعره على استبطان أغوار النفس البشرية وإضفاء المشاعر والانفعالات الذاتية.(202)

النتيجة التي نخلص إليها هي أن الشاعر محمود حسن اسماعيل قد قدم من خلال أشعاره وتنظيراته رؤية إبداعية صوفية ناضجة وهذا ما دفع الباحث محمد بنعمارة إلى القول بأن "هذا الشاعر الفذ هو استمرار لنص الرؤية الصوفية، مزج الشعر بحياته ووحّد حياته بهيامه الكوني، وملأ الدنيا بألحانه الشعرية الشجية"(203)، فهو صاحب تجربة متميزة وفريدة وشعره لا يمكن فهمه بشكل صحيح إلا إذا ارتبط بدوافعه المعرفية الصوفية، وبذلك فتح هذا الشاعر الكبير آفاقا جديدة أمام الشعر متجاوزًا بذلك المجال البلاغي والبياني المحدودين فأصبح الشعر عنده -بفضل ارتباطه بالمرجعية الصوفية الإسلامية- وثب نحو المطلق، وأصبح الشاعر مريد يبحث عن امتلاك الجوهر وإدراك الأسرار الكونية والفناء فيها، ولم يعد الشعر مجرد بنية لغوية مغلقة وإنما أصبح سفرا شاقا وممتعا ينتشلنا من أسر الواقع ويحلق بنا في فضاءات مدهشة وغير منتظرة رغبة في الاتحاد مع المطلق، ولعل هذا ما عبر عنه حمادي عندما قال:

---

(202) ينظر محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص178.

(203) المرجع نفسه، ص188.

الشعر وثب على سرج لأقمار   وطول شوق إلى استنطاق أفكار
فغمرة السُّكر فيه سفرة ركبت   سيب الخُلود، بدمع الجُوع والغارِ
وقبلة السِّلم ذوق هام شاربها   يرقى لرفض على مزمور طيَّار(204)

5- الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر

لا يخفى على أي باحث في الشعر العربي المعاصر تلك الصلة الموجودة بينه، والتجربة الصوفية في جوانبها السلوكية، والمعرفية، والإبداعية، وقد سبق أن لاحظنا هذا الامتزاج بين تجربة التصوف وتجربة الشعر عند العديد من الشعراء المشارقة على رأسهم محمود حسن اسماعيل في الثلاثينيات، وأدونيس في السبعينيات، والثمانينيات من القرن العشرين، وهذا ما يقرره النقاد بدءًا بعلي عشري زايد الذي يعد "التراث الصوفي واحدًا من أهم المصادر التراثية التي استمد منها شاعرنا المعاصر شخصيات، وأصوات يعبر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتى جوانبها الفكرية والروحية"(205).

---

(204) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث للطباعة والنشر، الجزائر،1982، ص216.
(205) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص132.

وهذا الأمر ليس غريبًا؛ لأن الصلة بين التجربة الصوفية، والتجربة الشعرية صلة قوية مستحكمة تؤكدها تجارب محمود حسن اسماعيل، وصلاح عبد الصبور، والبياتي، ونازك الملائكة، وأخيرًا أدونيس.

وقد جذبت الصوفية أيضا أنظار الشعراء المغاربة الذين تفطنوا لما تزخر به التجربة الصوفية من طاقات إبداعية فراحوا يغرفون من ينبوعها الفياض، وكان من نتائج ذلك تغير نظرتهم للشعر الذي لم يعد كما كان في السابق عالًما مسطحًا يتمكن منه القارئ دون عناء فقد غدا عالًما سحريًا يموج بالحركة والألوان، عالًما لا يعترف بالأبعاد والحدود، إنه عالم التخطي والتجاوز والسعي وراء المطلق، كما أنه لم يعد خطابًا قائمًا على التأثر والانفعال، إنه في حقيقته خطاب التساؤل المعرفي والتعدد الدلالي، والتنوع الرؤيوي، وهو تبعًا لذلك خطاب التأويل والتعدد الدلالي، خطاب القراءة المفتوحة الآفاق المتعددة الأبعاد.

وقد اكتسب الخطاب الشعري المغربي هذه الصفات بفضل انفتاحه على قيم فنية جديدة حققت الكثير من التطور لهذه القصيدة، ففي العصر الحديث، وبفضل اطلاع الشعراء على التراث العربي القديم وجد البعض في التصوف مرتكزًا تراثيًا يتناسب مع الواقع العربي الذي كان مهيئًا يومذاك للتأثر بالتصوف الإسلامي وبالمذاهب الغربية التي تعطي للخيال النصيب الأوفر في تجاربها وهذا نتيجة لظروف: القلق والقهر والتي عانى منها الإنسان العربي بشكل عام سواء في المغرب أو المشرق، وقد ساهمت ظروف الاستبداد وغياب الديمقراطية في أقطار

المغرب العربي في تطور الوعي الثوري لدى هذا الشاعر فغدا "ينظر إلى التصوف على أنه رمز للتسامي الروحي على الآلام والهموم الفردية"[206].

وعلى هذا فإن العلاقة بين التصوف والشعر علاقة واضحة إنها تنبع من السعي إلى عالم يكون أكثر كمالا من عالم الواقع.

وعليه فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل "في كونه نزعة حدسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث"[207] وهو قادر على أن يسهم في تطور مفهوم الفن الحديث الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة وجمالها.

إن الشاعر إذن مثل الصوفي يسعى لإنهاء نقص العالم وعلى هذا فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كل منهما إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع وشدة وطأته على النفس وصبوة الروح للتماس مع الحقيقة التي تعذب كياننا.

لكل هذا فإننا نعتقد أن اللقاء بين التجربة الشعرية المغاربية والخطاب الصوفي يمثل مظهرا هاما من مظاهر حداثة الخطاب الشعري المغاربي المعاصر، إذ نجد أن الكثير من نصوص هذه التجربة الشعرية تغترف من معين الصوفية مما يطبعها بطابع فني خاص وهذا ما يشكل موضوع بحثنا في هذه الدراسة.

---

[206] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص 268.

[207] المرجع نفسه، ص 270.

ومن هنا فإن الخطاب الصوفي يعد وسيلة هامة لتشكيل جمالية الخطاب الشعري المغاربي المعاصر. وسنحاول فيما يأتي إبراز بعض مظاهر حضور الخطاب الصوفي في الخطاب الشعري المغاربي، ولتحقيق ذلك سنقوم بتقسيم إجرائي يميز بين مستوى اللغة ومستوى الخطاب.

1 ـ البعد الصوفي في المعجم اللغوي: حيث نجد أن الشاعر المغاربي المعاصر يسعى إلى توظيف تعابير لغوية ذات نفحات صوفية ودمجها في شعره بثقلها الدلالي وكثافتها الرمزية. وبهذا يحظر المعجم الصوفي في الشعر المغاربي الحديث بفضل التركيز على بعض المصطلحات الصوفية المعروفة التي ترد في هذا الشعر، ولكن بحمولات دلالية وجمالية جديدة مع محافظتها على عمق الرؤية الصوفية، ومن هذه المصطلحات نجد مثلا: البسط، القبض، السكر، الوصل، والفصل، والعلة، والمعلول...الخ، يقول عبد الله حمادي:

وآنسْتُ ذعْـرًامن حمإٍ مسنُون !!

والعِبْرةُ في "كَأنْ"

وتَراهُ ،

فهُما الوصلُ

وهُمَا الفَصْلُ

وهُما العِلّةُ والمعلُولْ !!(208)

ومن الظواهر اللافتة للانتباه في هذا الصدد نزوع الشاعر المعاصر إلى استدعاء الشخصيات الصوفية كما نلحظ في أشعار الرباوي وحمادي ومحمد الخالدي حيث يستحضرون في نصوصهم الصوفية بعض أعلام التصوف المشهورين كالحلاج وابن الفارض وجلال الدين الرومي وغيرهم، يختارهم الشاعر المعاصر ليكونوا قناعًا يختفي من ورائه بل وأحيانا يحلون فيهم ويتحدون اتحادًا كاملاً "وقد لا نبالغ [كما يقول الدكتور محمد بنعمارة] إذا اعتقدنا أن بعض شعرائنا المعاصرين، بلغ بهم الأمر أن رأوا أنفسهم وتجاربهم، وإيقاع حياتهم الروحية والاجتماعية والسياسية في بعض الشخصيات التراثية الصوفية"(209).

يكفي أن نشير هنا إلى قصيدة "أسرار الرجل المتوهج وتجلي حبيبته فيه" للشاعر التونسي محمد الخالدي، وفيها يقول:

دَعَوْتُ القِدِّيسينَ، دَعَوْتُ الحلاَّجَ، دَعَوْتُ
قتيلَ الشَّهْباءِ وذَا النّونِ المصرِيَّ، دَعَوْتُ الحارث
والسَّقْطِيَّ، دَعَوْتُ جُنَيْدًا والجِيلاَنِيَّ، دَعَوْتُ
أبَا مَدْيَنَ والبَسْطَامِيَّ، دَعَوْتُ اِبْنَ الفارِضِ والشِّبْلِيَّ،
دَعَوْتُ أبَا الحسن الشَّاذِلَ .. قلتُ: "أَغِيثونِي

---

(208) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، دار هومه، الجزائر، ط3، 2002، ص 134.

(209) محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 266

باللهِ عليْكُم، واجيبُوني.. "[210]

2- البعد الصوفي في الخطاب الشعري: يتشكل مستوى الخطاب من مختلف العناصر/ المكونات التي نعتبرها خصائص مميزة للخطاب الشعري، ومن هذه المكونات سنقف عند عنصر هام ألا وهو (الاستعارة) والتي هي من أبرز المكونات التي تبرز اشتغال البعد الصوفي في الخطاب الشعري المغاربي المعاصر.

إن " طبيعة اللغة ذات الإمكانات المحدودة تحتم وجود مثل هذا التوسع في التعبير في أي زمان، وفي أي مكان، وفي أي خطاب ولهذا فإن كثيرا من الدراسات القديمة والمعاصرة بمختلف اتجاهاتها النظرية جعلت الاستعارة مكونا أساسيا في استعمال الإنسان للغة بعامة وفي استعمال اللغة الشعرية بكيفية خاصة"[211]. وباعتبار ما سبق فإن الاستعارة تمثل الوسيلة الأكثر طواعية بأنواعها للتعبير عن الحالات الجديدة التي ترتكز إلى الوحدة الوجودية، فبها يتم التعبير عن التداخل الوجودي بين مفردات الكون (مكنية وتصريحية) وبها ينسجم النص ويتشارح، ويتم إدخال عناصر جديدة إليه.. وبها يتم التعبير عن الخلق الجديد الذي يقترحه خيال الصوفي وهذا يمثل قمة النشاط الاستعاري التخييلي[212].

وهكذا فمن خصائص الخطاب الشعري الصوفي "الاستعارة" فأغلب علاماته مستعارة من المعجم العاطفي، أو المعجم الخمري، أو معجم الرحلة على

(210) محمد الخالدي، المراني والمراقي، دار الأطلسية للنشر، تونس، 1997، ص16، 17.
(211) محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1990، ص56.
(212) فيصل أصلان خطاب التصوف (أطروحة دكتوراه الدولة مخطوطة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية الرباط، ج2، 1997، ص 481.

الخصوص – كما سنرى في الفصول القادمة – حيث يتخذ الشعراء هذه الألفاظ رموزا للتعبير عن أحوالهم.

يقول محمد علي الرباوي في قصيدة (الكأس) من ديوان "الأحجاب الفوارة":

آه خليلي، ناولني الكأس، فإن عظامي
تشكو ظمأ قتالا، ناولني الكأس عساها
تمخر أدغال رمادي، ناولنيها ...قد
يَنْفدُ ما بقرارتها، وتظلُ ضلوعي تبحث
عن كأس أخرى تطفئُ ما بخمائلها من
لهب ثجاج، ناولني الكأس، ولا تسق
فيافي ذاتي سرًا إن أمكن أن تسقيها
بالجهر، فليس على المجنون ملام
ناولني الكأس ولا تسأل ما فعلت
بشوارعي الأيام [213]

فالمعاني في هذه القصيدة لا تكشف عن هويتها مباشرة بل تحتجب خلف الأستار، ولا تبدو إلا في هذه الصور المجازية التي تختفي وراءها مدلولات متعددة؛ فالأشياء تتجرد من تشيئها، والألفاظ تتجرد من لحائها، لتكتسي دلالات جديدة مشرقة بفيوضاتها الصافية. "وبما أن المجاز احتمالي [كما يقول أدونيس] فإنه لا يؤدي إلى تقديم أي جواب قاطع، ذلك أنه في ذاته مجال لصراع المتناقضات الدلالية،

(213) محمد علي الرباوي، الأحجار الفوارة، المطبعة المركزية، وجدة- المغرب، 1991، ص 59

وهكذا لا يولد المجاز إلا مزيدا من الأسئلة"[214] وهذا يقتضي منا تشريح البنى العميقة للنص للكشف عن المعنى المستتر. فالمضامين في النص السابق رغم أنها تبدو مضامين حسية فإنها تقع في تماس مع مدلولات تجربة الشاعر المتشبعة بالفيض الصوفي.

فالدلالة السطحية المباشرة للنص تدور حول موضوع الخمرة و"السكر" الذي يذكرنا بخمريات أبي نواس، والتناص واضح للعيان في هذه الأبيات، مع بيت أبي نواس المشهور:

أسقني خمرًا وقل لي هي الخمرُ ولا تسقني سرًا إذا أمكنَ الجهرُ

أما الدلالة العميقة فتنطوي على قيمة رمزية خاصة تشير إلى الحب الروحي الذي يجتاح كيان الشاعر ويفضي به إلى حالة السكر والنشوة بخمرة المحبة الإلهية.

وهذا يؤسس لمبدأ التجاوز الذي يقوم عليه الخطاب الصوفي ونعني بذلك تجاوز عالم الظاهر إلى عالم الباطن أو مقولة (السلب) فالشاعر "يقدم الحالة ويوهم بها ثم ما يلبث أن ينقلب عليها لينفيها ويقرر نقيضها، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يستحوذ على المتلقي ويحقق فيه فعل الصدمة الناتج عن وجود شقة بين ما يقوله ظاهر النص وما ينتهي إليه في عمقه"[215]. وهذه الآلية هي جوهر النشاط الصوفي الذي هو حركة دائبة ونزوع مستمر إلى التجاوز والعلو على عالم المادة

---

(214) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص144.

(215) وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995، ص141

"وهنا يتجسد مبدأ الخلاص الذي هو عودة إلى الأصل، سبيلها الانعتاق من ظلمات المادة والانتهاء من الوجود ضمن شروط هذا العالم ومنطقه، ليعود الصوفي إلى الحال المثال"[216].

ولتوضيح هذا الأمر أكثر نأخذ هذا النموذج للشاعر عبد الله حمادي في قصيدته "قراءة في كتاب الإنسان الكامل":

لأنك قربي مسكت اهتمامي
لأنك حولي فرضت انسجامي
لأنك فوق شفاه الورود
طري السؤال... سليم القوام
... حملت إليك سفاري الطويلة
وشعلة صدر صريع المدام
حملت إليك براق الطواف
على جبل الفتح بين السهام[217]

الشاعر في هذا النص يستنطق أعماق ذاته المشحونة بعذابات الواقع الأليم، محاولا التجرد من العالم السفلي والتوحد بالعالم الأسمى بالاعتماد على منطق الباطن الذي لا تحده قيود ولا تقع دونه الحواجز، وتماشيا مع هذه الرؤية الاشراقية يسعى الشاعر إلى تقمص وجدانات الصوفية في أسمى تجلياتها مستعيرا صورة

---

(216) المرجع نفسه، ص109.

(217) عبد الله حمادي ، تحزب العشق يا ليلى، ص186،187.

وقوف موسى (عليه السلام) بالطور بالوادي المقدس أمام الربّ، بغية الإمساك بلحظات الخلود، والتجرد من المادة التي تغلف الروح ليرحل الشاعر مع البروج ويلحق بالآفاق لاختراق الحجب، ومحو ظلمات الواقع ثم الاتحاد بالمطلق:

رحلت مع الدرب عبر البروج
وأومأت من شرفة للأنام
وأهرقت عطرًا من المعجزات
بريء السراب.. غيور الحطام
أفتش دومًا، أفتش أفنى
وابحث، أطرق، تحت الكلام
آشطآن ذاك المسار البعيد
أغيثي وأبقي رحيق الغرام
سألحق نجمي برغم انكساري
وألقى جلال المدى بالقيام[218]

والشاعر هنا ينفصل عن هذا العالم الأرضي، ويرحل عبر المدى، ومن عليائه يتطلع إلى تحت، إلى العالم المادي محاولاً الارتقاء والسمو: "وأرقى وأرقى مدار السهام" والسهام هنا ترمز للاختراق والتجاوز قصد الوصول للرؤية الصوفية التي "تتم حين يزاول الإنسان نظرة عصفورية على الحياة، أي حين ينسحب منها

(218) عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص188،189.

ولو للحظة الواحدة، فيرى منها قدرًا أكبر، بدلاً من بقائه محصورًا ضمن البؤرة الضيقة، بؤرة نظرته الدودية المعتادة"[219].

إن هذا الشعور بالطيران والنظر إلى أسفل إلى العالم الأرضي أثناء الطيران يجعل الصوفي يتطلع إلى آفاق أرحب، كما يوسع مجال إدراكه وفهمه حتى يضم الكون بأسره ويتبين له صغر وضآلة هذا العالم المادي (الأرض) مقارنة بهذه القبة الهائلة (قبة الكون) الفسيح.

وبالنظر إلى المكون التركيبي للنصوص السابقة نجد أن جل أبياتها مبتدأ بالفعل من ذلك نذكر: "تشكو، تمخر، ينفذ، ناولني، رحلت، أرهقت، أفتش..." ولهذه الأفعال دلالة واضحة على نزعة الحركة والرغبة في الإقلاع والتحول.

وهكذا فإن القصيدة تنفتح على عوالم لا متناهية خارج الزمان والمكان، إلا أن الواقع يجبر الشاعر على التراجع والانكسار، فيلوذ بجلال المدى حيث الكليات المتعالية "وظمأ الذات إلى هذه الكليات هو نصيبها من المتعة الأزلية، إنها لا تريد أن تحي فقط بل هي ترغب أيضا في الخلود، ولكنها لا تبحث عنه أبدا في واقعها من حيث هو متواجد، وإنما تسعى إلى ما هو موجود على الدوام متدفق مستمر"[220].

[219] كولن ولسون، الشعر والصوفية، ص42.

[220] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص78.

وهكذا فإنه يتبين لنا بروز ظاهرة التداخل بين النصوص الشعرية السابقة والخطاب الصوفي، فالنصوص الشعرية حافلة بالمقولات الصوفية التي ترد في النصوص كعتبات إما في بداية النصوص كما هو الشأن بالنسبة للعناوين، أو في مطالعها وفي ثناياها، وهذه النصوص تسهم بشكل كبير في توليد شعرية هذه النصوص وإضفاء الأبعاد الصوفية عليها وهذا من شأنه أن يثري التجربة .

وفي هذا الصدد يمكن أن نحدد الأسس التي تربط الخطاب الشعري المعاصر للتصوف فيما يأتي:

1- التأويل والمجاز: والذي هو نتيجة لتمييز الصوفية بين الظاهر والباطن مما أدى إلى فتح باب التأويل وإلغاء المعنى الواحد، وهذا ما سعى إليه كذلك الشعراء المحدثون في اعتمادهم على المجاز ورفض المعنى الظاهر.

2- رفض السائد: إذ أن الصوفية قد تأسست على رفض السلفية التقليدية مثلما تأسس الشعر الحديث على رفض التقليد.

3- الغموض: وهو سمة مشتركة كذلك بين الصوفية والشعر الحديث وهو نتيجة لرفض السائد والمألوف، واختراق لغة التداول والتواصل.

4- التفكير بالشعر: فقد سعى الشعر الحديث "إلى ترسيخ العلاقة بين الفكر والشعر كما عمل المتصوفة على تمجيد طرق معرفية كانت ملغاة في النظام الثقافي السائد، كالعشق والحدس والخيال والشعر"[221].

(221) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص110.

ويذهب أدونيس إلى أن التغيير الذي أصاب الكتابة الشعرية العربية بشكل عام يرتبط بثلاثة قضايا هامة:

القضية الأولى: هي أن الشعر ليس لعبًا لغويًا يفترض أن الكلمات أدوات زينة وزخرف، ولا تحمل أية شحنة انفعالية أو فكرية "الشعر في حقيقته انفعال وفعل في آن... إنه نوع من الوعي ولذلك هو بالضرورة نوع من الفكر"[222].

القضية الثانية: هي أن ما نسميه بالواقع الخارجي أو المادي أو الطبيعي ليس إلا جانبًا من الوجود، وأنه إلى ذلك، الجانب الأكثر ضيقًا فيما نسميه الحياة أو الوجود.

القضية الثالثة: وهي أن ما نسميه بالحقيقة لا يكمن في عالم الظواهر المباشرة، إلا بشكله العلمي الوضعي، الحقيقة على العكس سر يكمن داخل الأشياء في عالمها الباطن[223].

ولهذا فقد عد (أدونيس) التصوف تجربة شعرية ورأى أن نصوصه غنية بالإمكانات الدلالية والفنية بل نجده يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يرى أن كل شاعر حقيقي هو في الحقيقة صوفي.

---

[222] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص154 .

[223] المرجع نفسه، ص155.

الفصل الثالث

رمز المرأة في الشعر الصوفي المغاربي

1- مفهوم الرمز

أ- لغة: ورد في لسان العرب: "الرَّمْزُ تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين، وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين .. وفي التنزيل العزيز في قصة زكريا -عليه السلام- ألاّ تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزًا، ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزًا غمزته وجارية رمازة غمازة، وقيل الرمازة الفاجرة، ويقال للجارية الغمازة بعينها رمازة أي ترمز بفيها وتغمز بعينها"[1].

ب- اصطلاحًا: في البدء نشير إلى أن المجاز، والرمز ميزة من ميزات اللغة العربية واللغات جميعًا بشكل عام؛ لأن طاقات اللغة في التعبير محدودة، ولذلك يلجأ الكتاب لاستخدام المجاز (الصورة والرمز) عندما تعجز اللغة عن استيعاب المعاني، والأفكار التي يريدون التعبير عنها، ولكن القضية تظل "أكثر تعقيدًا من مجرد رغبة الإنسان في أن يحيط نفسه بوسيط اصطناعي رمزي إذ ربما يكمن جانب من تلك الرغبة في ضيق المعجم اللغوي نفسه، وعدم كفايته في التعبير عن كل رغبات الإنسان، وازدياد مطالبه الروحية، كما يكمن في محدودية العالم الخارجي، وتصلبه في الزمان، والمكان بالقياس إلى رحابة الفكر الإنساني ومرونته واتساع

(1) ينظر، ابن منظور، لسان العرب، مادة رمز، والآية الواردة في النص من آل عمران، 41.

خياله"[2]، وهذا في رأيي، ورأي الكثير من الباحثين ما يدفع المرء إلى توظيف الرمز، وشحنه بالدلالات، والإيحاءات الخاصة، وهكذا فإن الاتجاه إلى الرمز يعبر عن "حاجة روحية في الإنسان، أو نتيجة ضغط تاريخي، وثقافي أيضًا، وكلما ازداد تعقد الحياة حول الأديب، واشتد الابتذال في محيطه الاجتماعي، والثقافي ازداد هو إمعانًا في الرمزية والصوفية، بوصف ذلك نوعًا من الحصانة الذاتية، والثورة النفسية، ويعد ذلك احتجاجًا على الأوضاع الراهنة، ورفضه لها، بالإضافة إلى ما يمنحه التعبير بالرمز من حرية الإبداع ورحابة التخييل، وثراء التأويل والقدرة على تكثيف المواقف وتجميع الحالات"[3].

هذا عن أسباب توظيف الشعراء للرمز، ولكن ما هو الرمز يا ترى؟ وما علاقته بالمجاز أو الصورة الفنية؟

في هذا المجال نجد أن الرمز اللغوي "قد ينبثق من المجاز اللغوي نفسه حين يضغط الشاعر على بعض الألفاظ في القصيدة ضغطًا مركزًا متجاوزًا كثيرًا حد الإشارة إلى المعنى العام القريب والمألوف في القصيدة بحيث يوقظ في النفس معانيه (الماورائية) التي لابست ميلاده لأول مرة، واقترنت بالتفكير الأسطوري الديني لمخترع اللغة القديم الذي يرى في كل شيء روحًا مؤثرة فاعلة تتحرك، وترتبط بقوى الخير، والشر بشكل حاسم"[4]، والكلمة أو الصورة تكون رمزًا كما يقول

(2) عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر 2000، ص07.

(3) المرجع نفسه، ص07.

(4) عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر (فترة الاستقلال)، ص13.

كارل يونغ (Carl jung): "حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر، وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لا شعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء"[5].

ويعرف (أدونيس) الرمز بأنه "اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة؛ إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالمًا لا حدود له"[6]، وعلى هذا فالرمز عندما لا ينقلنا بعيدًا عن حدود القصيدة، ونصها المباشر لا يمكن القول إنه رمز، فالرمز معنى عميق خفي، إنه إيحاء وامتلاء.

مما سبق نستخلص أن الاختلاف الموجود بين الصورة، والرمز لا يكمن في نوعية كل منهما، وإنما يكمن في درجته من التجريد والتركيب، فالرمز يتعدى حدود الصورة المفردة، التي هي شكل حسي محدود، كما يتعدى أيضا إطار العلامة التي يمكن إدراكها حسيًا بسهولة لأنها مقيدة بمعنى واحد، على خلاف الرمز الذي هو إشارة إلى معنى غير محدد؛ فالرمز إذن إيحاء، وتعبير غير مباشر عن النواحي المستترة التي تعجز اللغة عن أدائها، ويعود أصل كلمة (رمز) إلى عصور خلت؛ فهي عند اليونانيين تدل على "قطعة من فخار أو خزف تقدم إلى الزائر الغريب علامة حسن الضيافة، وتكون هذه القطعة -الهدية- صلة وصل بين العائلتين؛ المضيفة، والمضافة، وكلمة الرمز مشتقة من فعل يوناني يحمل معنى الرمي المشترك

---

(5) أحمد أبو زيد، "الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي"، مجلة عالم الفكر، ع1985/3،ص04.

(6) أدونيس زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972، ص160.

(Jeter ensemble)؛ أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وتوحيدهما وهذان الشيئان هما الرمز ومعناه؛ أي الرامز والمرموز"[7].

أما عند العرب فأول من تكلم عن الرمز بمعناه الاصطلاحي هو قدامة بن جعفر الذي خصص بابًا للرمز في كتابه "نقد النثر" يقول فيه: "وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن كافة الناس، والإفضاء به إلى بعضهم، فيجعل للكلمة، أو الحرف اسمًا من أسماء الطير، أو الوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفًا من حروف المعجم، ويُطلع على ذلك الموضع من يريد إفهامه، فيكون ذلك قولاً مفهومًا بينهما مرموزًا على غيرهما"[8]، وفي كتاب "نقد الشعر" ينقل قدامة بن جعفر الرمز من معناه اللغوي إلى مصطلح أدني مستعملاً لفظ الإشارة للدلالة على الرمز، ثم يعرفها بقوله الإشارة هي: "أن يكون اللفظ القليل مشتملاً على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها، كما قال بعضهم، وقد وصف البلاغة فقال: هي لمحة دالة"[9].

هذا في نقدنا القديم أما في النقد الحديث فالرمزية ليس لها معنى واضح؛ فهي ضباب وعتمه أكثر منها صفاء وإضاءة، إلا أن الرمز هو "أفضل صيغة ممكنة للتعبير عن حقيقة مجهولة نسبيًا، ولا يمكن أن توضح أكثر من ذلك بأية وسيلة

---

(7) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ج2، 1982، ص08.

(8) قدامة بن جعفر، نقد النثر، تح. طه حسين وعبد الحميد العبادي، المكتبة العلمية، بيروت1980، ص61، 62.

(9) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح. نسيب غازر، دار المكشوف، بيروت1939، ص90.

أخرى"[10]، ويصف إيليا سليم الحاوي الرمز بأنه "أشبه ما يكون بلحظة من النبوءة الشعرية، به نتصل بما وراء الأشياء وما وراء جدار الحس والعقل، وهي الحالة التي قد تدركها النفس حيث تستقل، وتتحرر من جسدها"[11]، ومهما يكن من أمر فإن "جوهر الرمزية يتمثل في الإيمان بعالم من الجمال المثالي، وفي الاعتقاد بأن هذا العالم يتيسر الوصول إليه عن طريق الفن، وما أشبه النشوات الروحية التي يحس بها الناسك في صلاته واستغراقه الديني بتلك النشوات التي يصل إليها الشاعر بنظرته الرمزية خلال مزاولته فنه، وليس ببعيد أن تكون الصلاة والاستغراق الديني، وأن تكون التجاربَ الفنية وسيلة إلى نشوات روحية متشابهة، ذلك بأن الاستغراق الديني الكامل الذي يكون عليه الناسك في صلواته وشعوره إذ ذاك بالسعادة الروحية المطلقة كل هذا يتفق تمامًا مع التجليات التي تغمر الشاعر في تجربته الجمالية الصافية"[12].

وهذا التوجه من الشعراء الرمزيين لما في الواقع من قيم مثالية أدى بالكثير من الشعراء إلى النظر إلى الشعر على أنه تجربة معرفية (غيبية)، وليس مجرد تجربة فنية، "ومن هنا كان الشعر عند (بودلير) ضربًا من الكشف ... لأنه يرتفع عن أدران الواقع إلى حيث يطرق أبواب المجهول، ويستشرف أفق الجمال الخالد في نوع من الاتحاد الصوفي"[13]، وهذه النظرة إلى التجربة الشعرية أدت إلى تغير وظيفة اللغة

---

(10) مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني – الشعر خاصة، دار المعارف بمصر 1973، ص205.

(11) إيليا سليم الحاوي، الرمزية والسريالية، دار الثقافة، بيروت 1980، ص143.

(12) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د.ت)، ص93، 94.

(13) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دارالمعارف، ط3، 1984، ص100.

التي لم تعد لغة تعبير، وإنما غدت لغة إيحاء وإشارة إلى ما وراء الحس من المعاني المضمرة والخفية، ولذلك كان الرمز هو الإطار الأفضل لنقل التجربة الشعرية الصوفية، التي هي تجربة ذوقية ذاتية لا يمكن التعبير عنها باللغة المباشرة الصريحة، وقد سبقت الإشارة إلى الأسباب التي دفعت المتصوفة إلى اصطناع لغة الرمز، وهي في مجملها تعود إلى رغبة الصوفي في كتم أحواله عن الناس، والتستر عليهم خوفًا من الضرر الذي قد يلحقهم فلربما اتهم المصرح بالكفر فيباح دمه كما حدث للحلاج، ثم لأنه لم يجد طريقًا آخر يترجم به رياضاته الروحية، غير طريق الرمز؛ فليس بمقدور الصوفي أن يبين خفايا عالم الغيب، والمعرفة الباطنية إلا باللجوء إلى الرمز.

2- بين الصوفية والرمزية

الصوفية والرمزية عنوان له مشروعيته، إذ أن الصوفي قبل ظهور الرمزية الغربية وظف الرمز للتعبير عن تجاربه وأحواله، "ذلك لأن التجليات التي تنكشف في ذات الصوفي هي دون شك مما لا يمكن للغة الاعتيادية الإخبار عنها بطريق الحقيقة لأنها ببساطة تجليات غيبية لا تقبل صياغة تصورية حرفية، ولا تغني الأدلة العقلية في دحضها أو إثباتها، وعليه فإن التجربة الصوفية من هذه الوجهة

هي ذاتها تجربة مجازية لا توصف إلاّ وصفًا مجازيًا عن طريق الإشارة إليها بالرمز"[14].

فقد وضع المتصوفة لأنفسهم ألفاظًا اصطلحوا عليها للتعبير عن عوالمهم الرمزية شأنهم في ذلك شأن سائر التجارب الغيبية، وقد عني الكثير من الباحثين بجمع هذه الاصطلاحات في معاجم خاصة وتحديد دلالاتها وأقوال المتصوفة الكبار فيها كما فعل الجرجاني في كتابه "التعريفات" والقاشاني في "اصطلاحات الصوفية" وغيرها.

لكل هذا وصف التصوف بأنه علم الإشارة، قال أبو علي الروذباري: "علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي"[15]، وهذا التستر وراء الإشارة في اللغة الصوفية أدى إلى غموض معانيها وهو غموض طبيعي بحكم غموض التجارب التي ينقلها الصوفي، وهذا ما عبر عنه أبو العباس أحمد بن عطاء بوضوح في قوله:

إِذَا أَهْلُ العِبَارَةِ سَاءلُونَا   أَجَبْناهُمْ بِأَعْلَامِ الإِشَارَةِ
نُشِيرُ بها فَنجْعَلُهَا غُمُوضًا   تُقصّرُ عَنْ تُرْجمِتِه العِبَارَةَ[16]

---

(14) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص292.
(15) السراج الطوسي، اللمع، تح. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقي سرور، مصر 1960، ص414.
(16) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص88.

ويميز ابن عربي بين الكلام الذي يكون بألفاظ واضحة الدلالة، والكلام الذي يكون بإشارات إيمائية بقوله:

إِنَّ الكَلاَمَ عِبَارَاتٌ وَأَلفَاظُ   وَقَدْ تَنُوبُ إِشَارَاتٌ وَإِيمَاءُ[17]

ولعل ما يثير الانتباه في النص السابق هو كلمة "تنوب" فكأن لغة الإشارة تأتي بديلاً يعوض اللغة التي تتم عبر الكلمات، والألفاظ، فتنوب عنها، أو تسد الفراغ الذي تتركه فكل إشارة تلوح في الفهم، ولا تسعها العبارة تأتي اللغة الصوفية لتسد الفراغ الذي تتركه والذي يعيق عملية التواصل اللغوي، "وقد يرجع اختلال التواصل بواسطة العبارة المنطوقة إلى دوافع نفسية لا تسمح بالتصريح المباشر، كدافع الخوف الذي يدفع ... إلى عدم استخدام اللغة الاجتماعية المستعملة، واستخدام لغة الإشارة، وهنا ترتبط هذه اللغة بالسرية والإخفاء ولعل هذا هو السبب الذي جعل ابن عربي يعتبر لغة الإشارة لغة (لطيفة) من اللطافة التي تأتي في مقابل الكشافة: وهي (الكثافة) مرادفة عنده أحياناً لشدة الظهور، ولطافتها هي التي جعلتها غير مشعور بها من طرف الآخرين لأنها تتم في الخفاء والتستر"[18].

كما قد ترجع العلة في اختلال التواصل بالعبارة لدوافع سياسية، أو مذهبية تتعلق بالتشدد الفقهي الذي حتم على الصوفية إخفاء معانيها على غير أصحابها من أهل الحال.

---

(17) ابن عربي، نقلاً عن منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية، ص138.

(18) منصف عبد الحق، الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، ص141.

وعلى أية حال فقد تضافرت علة أسباب جعلت الشعر الصوفي يقوم على الرمز والإشارة، وأدت به بعد ذلك إلى الإيغال في الغموض، والذي هو أيضًا صفة مميزة للشعر الحديث المتأثر بالرمزية الغربية، وهكذا تصبح "الرمزية هي الإطار العام والأصلح لنقل التجربة الشعرية الصوفية، وإلا اضطرب الكلام، واعترى أصحابه العجز عن نقل تجاربهم والإشارة إليها بالطرق المباشرة الصريحة"[19].

وهذا يبرز لنا الصلة القوية الموجودة بين الرمزية، والتصوف ويمكن تحديدها في النقاط الآتية:

1- جعل الشعراء المتصوفة من العالم الذي يحيط بهم خيالاً لا حقيقة، ووحدوا بين ذات الإنسان، وذات الله.

2- انعتقوا من الحواس ....، وتركوا العنان للروح حتى تنطلق في شطحاتها.

3- كانت في ذواتهم خلجات تذلل في أعينهم ترهات الأرض، وتقلُّهم إلى عالم أرحب، تتقلص عنه الأشياء، وينطفئ الحس، وتفنى المادة.

4- الغيبوبة الصوفية أفضت إلى إنتاج منطو على شيء من الغمغمة التي لا تفهم، وهذه الغمغمة شبيهة جوهرًا بالتعبير عن الحالة اللاواعية التي استنبطها جماعة الرمزية.[20]

---

(19) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ص127.

(20) انطوان غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت 1949، ص112.

هذه إذن بعض نقاط التشابه والتجانس بين الشعر الصوفي والشعر الرمزي كما حددها أنطوان غطاس كرم وتبقى هناك نقاط أخرى يمكن أن نجد فيها تقاطعًا بين التجربتين الشعريتين الصوفية والرمزية، كما هو الشأن بالنسبة لظاهرة تراسل الحواس، التي هي في رأيي طريقة في الاستخدام الشعري على نحو صوفي؛ حيث يتجاوز الشعراء الدلالة اللغوية للألفاظ ويعتمدون على الاتجاه الغيبي في فهم العلاقات، كذلك يعتمدون على الموسيقى في الإيحاء بالمعنى وهو ما نجده في حلقات الذكر الصوفي.

نقطة أخرى نجد فيها تطابقًا بين الرمزية والصوفية، تتمثل في اتجاههما نحو الذات الإلهية في رمز المرأة، والحب الإلهي عند ابن عربي، وغيره من الشعراء، أضف إلى أن الرمزية الغربية تحفل بتجارب الباطن، وهذا مذهب التصوف في الكتابة؛ أي النزوع نحو كشف الباطن أو الجوهر المستتر خلف ظواهر المادة، واستجلاء المجهول القابع وراء عالم الحس أو داخل نفوسنا مما نعجز عن الوصول إليه باللغة المباشرة.

والاعتراض الوحيد الذي قد يذهب إليه البعض فيما يتعلق بالعلاقة بين الرمزية الصوفية، والرمزية الفنية هو أن "الرمزية الصوفية، هي رمزية أسطورية، لا تتطابق تطابقًا كليًا مع الرمزية الشعرية، كما عرفتها الآداب الغربية الحديثة، وكما نعرفها اليوم في الشعر العربي المعاصر، الرمزية الصوفية مرتبطة بالدين،

والأسطورة، أما الرمزية الشعرية اليوم فعلى العكس تمامًا نشأت بعد أن غابت الأسطورة، وغاب سلطان الدين في الغرب، وعند من تأثروا بشعرائه"[21].

وهكذا فإذا كانت الرمزية الصوفية رمزية دينية، فإن الرمزية الغربية نابعة من حضارة منحلة فقدت إيمانها بالدين.

إلا أن هذا الاختلاف بين رمزية الشاعر المعاصر، والرمزية الصوفية لا يلغي ما بينهما من تشابه يرجع إلى طبيعة التجربة الشعرية، ومما تتسم به من غموض في التعبير "فإذا كان الشعر يقع في منتصف الطريق بين الفهم واللافهم –كما يقول جون كوهين– فإن الصوفية قد لجأت إلى الرمز، والغموض سواء في الشعر، أو غيره من الإنتاج الذي أبدعه المتصوفة ذلك أن كلاً من الصوفية، والشعر قد ناصب العقل العداء، أو على الأقل لم يتركا له الفرصة لكي يحكم أو يتحكم، فكان البعد عن المنطق، وصعوبة الفهم من خصائص كل من الشعر والتصوف، وكان الرمز قاسمًا مشتركًا بينهما"[22]، ولكن لا بد من التوكيد على نقطة أساسية فيما يخص الرمزية الصوفية؛ فهي رمزية اصطلاحية "لا يحتاج معها القارئ إلى أكثر من دراية بمفردات هذا المعجم الاصطلاحي، ليكون على بينة مما يقرأ، كما هي حال الأدب الصوفي الذي بلغ من سمو الخيال، وعمق الإيغال في سماء النفس الإنسانية، والروح العلوية حدودًا قصية جدًا جعلته في بعض الأحيان يتخطى المناخ الرمزي

---

(21) إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) 1945- 1995، ص92، 93.

(22) إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، ص93.

ويحتويه ... لكنه مع ذلك لم يكن الرمز فيه هدفًا لذاته، وغاية جمالية خالصة، إنما متكأ لأغراض أخرى غير أدبية ولا جمالية"[23]، وبناء على ما سلف يمكن القول إن الرمز لم يكن مقصودًا لذاته عند الصوفية بمعنى أنه لم يكن وليد وعي فني وجمالي "فالغاية من ورائه شيء آخر غير اللذة الفنية الخالصة، قد تكون تلك الغاية خلقية، أو دينية أو فلسفية، أو كل أولئك جميعًا، ولكنها لا تكون غاية أدبية يقصد من ورائها تحقيق الجمال الفني الخالص"[24]، على خلاف الخطاب الشعري المعاصر الذي يهدف من وراء استثمار اللغة الصوفية إلى تحقيق قيم جمالية فنية تراهن على الشعري من خلال تمجيد اللغة الصوفية، وتوظيفها نصا غائبا، بل وعنصرًا بنائيًا في النص الشعري المعاصر.

بالإضافة إلى القيم الروحية التي يسعى الشاعر لتوفيرها في نصه الإبداعي، فكما هو معروف يتميز العصر الحديث بنزعته العقلية ذات الطبيعة المادية في حين أننا نجد التصوف ينزع نزوعًا روحيًا خاصًا، ولعل ذلك هو السر في هذا التداخل بين الشعر المعاصر والخطاب الصوفي، وكأن الشاعر يهدف من وراء ذلك إلى "تحقيق قدر من المصالحة بين الروح والجسد، وإحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة، والأزلية للإنسان"[25] والميل إلى الاتحاد بالوجود، والامتزاج به إنها "حركة نحو التوحد، نحو تكثيف ذاتين، وزمنين في ذات وزمن واحد"[26]

---

(23) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، ص129.

(24) درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، ص357.

(25) كولدرج، النظرية الرومانتيكية في الشعر، تر. عبد الرحمن حسان، دار المعارف، القاهرة 1971، ص188.

(26) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ط1، 1987، ص102.

ولعل هذا ما يمنح المكون الصوفي سمته الشعرية؛ فالتصوف فيما يبدو حلول وإلغاء للثنائيات والحدود الفاصلة بين عناصر الوجود.

"إن جوهر التجربة الصوفية هو أنها نزوع: لأنها أصلاً إيمان بوحدة أصيلة انشطرت؛ أي أنها اعتراف بالفجوة، اعتراف بالحدود المنتصبة بحدة بين الأشياء، ونزوع لتجاوز هذه الحدود"[27].

لقد نشأت التجربة الصوفية "نتيجة إحساس عميق في نفس الصوفي بالاغتراب عن العالم وعن الذات نظرًا لما يستشعره في عالمه من نقص ونشاز وقبح"[28] ولعل هذا ما عمق الرغبة في الانسجام لدى الصوفي "لكن الصوفي بدلاً من أن يتلمس ذلك داخل الواقع نفسه يسعى إلى تغييره اجتماعيًا بوسائله العملية، فإنه على العكس يغض طرفه عنه، ويشيح بوجهه عما يعتمل فيه من صراع، تهربًا من معضلات الحياة المتناقضة، وخشية من مغبة الولوج فيها، لينحي باللائمة على نفسه هو باعتبارها مكمن الداء، وبذلك يتخذ من (ذاته الفردية) بديلاً عن الواقع الاجتماعي، وينشأ يبحث عن الانسجام داخل أعماق الذات"[29].

كما أن عودة شعرنا المغاربي المعاصر إلى التصوف تهدف إلى تحقيق نوع من المصالحة الفنية مع هذا الجزء من تراثنا الروحي ألا وهو الشعر الصوفي، الذي كان

(27) المرجع نفسه، ص103.
(28) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص223.
(29) المرجع نفسه، ص223، 224.

من التقاليد الإبداعية في الأدب المغربي القديم، و عاد إلى الظهور بقوة في شعرنا المعاصر، عاد ليحيا كنص غائب داخل النص الحاضر وهذا يتطابق مع جوهر التجربة الشعرية القائمة على ثنائية الحضور/الغياب، كما أنه يعد رمزًا لرفض الواقع والاحتجاج على نكساته المتعاقبة، ولعل الشعراء وجدوا في الرمز الصوفي حلاً فرديًا لتعاسة الواقع، ومواجهة مظاهر الظلم والعزلة التي سيطرت على الواقع العربي في القرن العشرين وعلى هذا النحو يصبح التصوف بشكل عام رمزًا للسمو الروحي على الآلام والهموم وكذا الثورة على العبودية والاضطهاد ولعل ذلك هو السبب الذي جعل (الحلاج) يحظى بحضور خاص في المتن الشعري المغاربي المعاصر باعتباره رمزًا للتضحية والفداء.

المبدأ الأساس إذن الذي يفسر لنا هذه النزعة الصوفية في شعرنا المعاصر هو الرغبة في الخلاص من وطأة الواقع، وهذا يلتقي مع الفلسفة الاشراقية، فالنص الشعري الصوفي الجديد يقوم على الاستفادة من إشراقات المعرفة الصوفية التي ترتقي بالإنسان إلى مدارج الكمال وتبرز علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية.

ولعل السر في هذا التألق للتجربة الصوفية لا يكمن في تقديمها للحلول المعرفية، وإنما في إثارتها للمشكلات، وفي الحيرة التي ترميك فيها لا يكمن أيضا في الادعاءات الفارغة بالوصول والتحصيل، وإنما للتمزق والانفصام، والفشل في المسعى، وإعادة المحاولة تلو المحاولة، إن قيمة التصوف تبرز من خلال معاني الاغتراب، والحب، والتفاني في المحبوب والإدمان على السكر، كما سنرى لاحقًا

عند دراسة أنماط الرمز في الشعر الصوفي، ودلالة تلك الرموز بحسب المعرفة الصوفية التي "تتجه من الصوفي باتجاه العالم، وليس العكس كما هو الشأن عند الآخرين، وعليه فتلك المعرفة لا تتخذ طريقًا صعوديًا من المادي إلى العقلي، بل تسقط هموم الصوفي على الواقع الذي يمتزج به، ويرمّزه ويحمله بالدلالات التي لا سبيل إلى إدراكها بالحواس، بل بالكشف والذوق"[30] والتأمل الوجداني، ومن غير ذلك لا يستطيع القارئ أن يلامس المعاني الخفية التي تشي بها الرموز الصوفية.

وهذا يدعونا إلى التسلح بالقراءة التأويلية التي تقوم على صرف الظاهر إلى الباطن واعتماد مبادئ الحدس، والرؤية التأملية في فهم النصوص الصوفية، والكشف عن دلالاتها المختزنة، وهنا يصبح للقارئ وجود إيجابي وفعال، حيث إنه لم يعد مجرد أداة استقبال سلبية للمعاني، والأفكار التي أرادها المؤلف بل هو مبدع للمعاني والأفكار، فللنص "وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما"[31].

إنها كتابة ثانية كما يقول منذر عياشي "فالقراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة ولكن بطريقة أخرى ... والنص نظام يستدعي القراءة،

---

(30) فيصل أصلان، خطاب التصوف، ص192.

(31) عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 ، 1998ص، 77.

وينعكس فيها، ولولا هذا لاستعصى إدراكه، واستحال فهمه، ولاندثر معناه، وغاب حضوره"[32].

فبالقارئ يتخلق النص، وبه يتحقق وجوده، وتعرف هويته، ويزول عنه الإبهام "النص مضغة، والقارئ يخلقها من بعد خلق خلقًا آخر"[33]، ومن هنا لا ينبغي على القارئ أن يقرأ نظريات معينة ثم يلصقها بما يقرأ، كما لا ينبغي عليه أن يقف عند حدود تفسير النص تفسيرًا سطحيًا إنما عليه أن يستضيف النص، ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معًا على إنجاز مهمة الفهم التأويلي من أجل إدراك المتباعد الدلالي للرموز التي يحفل بها النص الصوفي.

3- الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية

أ- مفهوم الحب الصوفي:

يعد موضوع المرأة من أهم الموضوعات التي تحلق التجربة الصوفية في أجوائها، فالشعر الصوفي منذ القدم اتخذ من الجوهر الأنثوي رمزًا للحب الإلهي، ولعل منشأ هذا الرمز يعود إلى تلك النزعة الروحية التي ميزت علاقة الرجل بالمرأة، والتي نجد آثارها في شعرنا القديم فيما عرف بالغزل العذري أو الحب العفيف

(32) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص05.

(33) منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، ص14.

الذي طوره المتصوفة ليشمل فيما بعد الحب الإلهي المطلق، وقبل الخوض في طبيعة الحضور الأنثوي لا بأس أن نعرّف الحب معتمدين في ذلك على ما ورد في المعاجم وكتب التصوف.

يقول القشيري: "وعبارات الناس عن المحبة كثيرة وقد تكلموا في أصلها في اللغة، فبعضهم قال: الحب اسم لصفاء المودة، لأن العرب تقول لصفاء بياض الأسنان ونضارتها حبب الأسنان.

وقيل: الحباب ما يعلو الماء عند المطر الشديد، فعلى هذه المحبة غليان القلب وثورانه عند العطش والاهتياج إلى لقاء المحبوب

وقيل إنه مشتق من حَباب الماء (بفتح الحاء) وهو معظمه، فسمي بذلك: لأن المحبة غاية معظم ما في القلب من المهمات.

وقيل: اشتقاقه من اللزوم والثبات، يقال: أحب البعير وهو أن يبرك فلا يقوم، فكأن المحب لا يبرح بقلبه عن ذكر محبوبه.

وقيل: هو مأخوذ من الحب، والحب جمع حبة، وحبة القلب ما به قوامه فسمي الحب حبًا باسم محله"[34].

وفي القرآن الكريم وردت آيات عدة تشير إلى معنى الحب، كقوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا من يرتدّ منكم عن دينه فسوف يأتي الله بقوم يحبهم ويحبونه» (35)

---

(34) القشيري، الرسالة القشيرية، ص320.

كما أشار عز وجل إلى الصفات التي تستوجب حب الله للإنسان وهي عديدة نذكر منها قوله تعالى:«وأَحْسِنُوا إِنَّ اللهَ يُحِبُّ المحسِنين» (36) وقوله:«يحب التَّوابِين» (37) و«يُحِبُّ المُتَطَهرِينَ» (38) و«يُحِبُّ المُتَّقِينَ» (39) و«يُحِبُّ الصَّابِرِينَ» (40) و«يُحِبُّ المُتَوَكِلِينَ» (41) وفي الحديث الشريف وردت الإشارة إلى الحب، فعن أنس (رضي الله عنه) قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): « من أحب لقاء الله أحب الله لقاءه ومن لم يحب لقاء الله لم يحب الله تعالى لقاءه » (42).

وعن أبي هريرة، قال النبي (صلى الله عليه وسلم): « إذا أحب الله عز وجل العبد قال لجبريل: يا جبريل إني أحب فلانًا فأحبه ... » (43).

وأما أقاويل المتصوفة في المحبة فكثيرة جدًا، منها قولهم:

"المحبة الميل الدائم بالقلب الهائم.

وقيل: المحبة إيثار المحبوب على جميع المصحوب.

---

(35) المائدة، 54.

(36) البقرة، 195

(37) البقرة، 222

(38) البقرة، 222

(39) التوبة، 04

(40) آل عمران، 146

(41) آل عمران،159

(42) صحيح مسلم، شرح النووي، دارإحياء التراث العربي، بيروت، مج 9،ج 17،1972،ص 09.

(43) المرجع نفسه، ص 184.

وقيل: موافقة الحبيب في المشهد والمغيب.

وقيل: محو المحب لصفاته، وإثبات المحبوب بذاته.

وقال أبو يزيد البسطامي: المحبة استقلال الكثير من نفسك واستكثار القليل من حبيبك.

وسئل الجنيد عن المحبة، فقال: دخول صفات المحبوب على البدل من صفات المحب"[44].

وكل هذه التعاريف تشير إلى أن المحبة صفة تتمكن من قلب المحب فتستولي على مشاعره استيلاء كليًا حتى لا يكون في قلب المحب إلا محبوبه، وقد تصل المحبة بالمرء إلى عدم الشعور بالنفس، ومحو ما عدا المحبوب من القلب، وتلك قمة سعادة المحبوب، ولذلك قال أحدهم: "من أحب الله فهو العيش، ومن أحب فلا عيش له ومعنى هو العيش أنه يطيب عيشه؛ لأن المحبَّ يتلذّذ بكل ما يرد عليه من المحبوب من مكروه أو محبوب، ومعنى لا عيش له لأنه يطلب الوصول إليه ويخاف الانقطاع دونه فيذهب عيشه"[45].

والحب عند ابن عربي: "تعلق خاص من تعلقات الإرادة لا يكون إلا بمعدوم، ينتقل المحب بهذا التعلق إلى صفة المحبوب وهو سار في جميع المقامات والأحوال لأنه كان في الأصل"[46]، وآخر هذا القول يشير إلى الحديث القدسي: "كنت كنزًا

[44] الرسالة القشيرية، ص321.

[45] الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص109.

[46] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص302.

مخفيًا فأحببت أن أعرف فخلقت خلقا في عرفوني "،[47] فالحب هو علة الوجود وسببه وهو سار في كل الموجودات. والحب عند ابن عربي منازل ودرجات، وهي: الهوى، والحب، والعشق، والود.[48] يقول ابن عربي: "والهوى عندنا عبارة عن سقوط الحب في القلب في أول نشأة في قلب المحب لا غير، فإذا لم يشاركه أمر آخر وخلص له وضعا سمي حبًا، فإذا ثبت سمي ودًا فإذا عانق القلب والأحشاء والخواطر لم يبق فيه شيء إلا تعلق القلب به سمي عشقًا من العشق، وهي اللبلابه المشوكة"[49].

وهكذا يتضح أن المحبة عاطفة واحدة أو حقيقة واحدة العين، تتطور وتتصعد، وفي كل مرحلة من مراحل تصعدها تتخذ اسمًا: الحب، الهوى، العشق، الود، الغرام، الهيام ...[50] ومعنى هذا -كما يرى أدونيس- "أن الحب لا يوجد في حالة الثبات، بحيث يمكن تعيينه أو تحديده، وإنما هو في حالة دائمة من الحركة والتحول بحيث يبدو وكأنه غير موجود، أو كأنه معدوم كما يقول ابن عربي، فالحب إرادة اتصال بمحبوب، لا لشخصه، أو لوجوده في عينه، وإنما لدوام الاتصال واستمراره، والدّوام والاستمرار معدومان؛ أي أنهما يُخلقان باستمرار، ولا تتناهى مدتهما، وهكذا

---

(47) إسماعيل بن محمد العجلوني، كشف الخفاء ومزيل الإلباس، تح. أحمد القلاش، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج2 ، ط4، 1985، ص 169 .

(48) ينظر، سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص302، 303.

(49) ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص14. وفصوص الحكم، ج2، ص288.

(50) ينظر، سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص303.

يكون الحب في حال الوصال متعلقًا بكيان يبتدئ وجوده دائمًا، فكأن الحب هو اللهفة التي تتواصل لمحبوب غير موجود"[51].

ب- في البدء كان الحب:

حظي موضوع الحب بمكانة هامة في الشعر العربي قديمًا، وحديثًا كونه من أكثر المواضيع ارتباطا بالوجدان، ولأنه يعبر عن حاجة فطرية غرسها الله عز وجل في وجدان البشر عامة.

ولذلك يمكن القول إن الحب ثروة مشتركة في الآداب العالمية قاطبة، وفي أدبنا العربي أخذ الحب شكلين رئيسين هما: الحب العذري (العفيف)، والحب المادي (الصريح)، وقد جاء الحب العذري تيارًا مضادًا للحب المادي ثم تطور إلى الحب الصوفي.

وهذا يكشف لنا عن مدى احتفاء الشاعر العربي بالمرأة في نتاجه الأدبي عبر مختلف العصور، حتى يمكن القول إن المرأة مفتاح أساسي لفهم هذا الشعر؛ حيث لا يخلو أي نص شعري من وصفها، وذكر محاسنها، أو الحديث عن أثرها في النفس، وإن اختلفت أشكال هذا الوصف.

فمن الشعراء من نظر للمرأة نظرة حسية تخاطب المظاهر الخارجية مثل امرئ القيس الذي تبدو المرأة عنده جسدًا ممتلأ يحقق المتعة الحسية، ومن الشعراء من

---

[51] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص96.

نظر للمرأة نظرة وجدانية فيها العمق الروحي، والتسامي العاطفي، كما هي الحال عند الشعراء العذريين.

ولكن المرأة "على الرغم من حضورها في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، لم تكن حاضرة إلا باعتبارها ذلك الفضاء الذي ترسو فيه رغبة الرجل، ولم يحصل تواصل في الكتابة بينها وبين الشاعر، فقد كانت كالأثر تعلن، تعرّف، وتذكر، وحتى عند العذريين أنفسهم فهي أثر يذكّر بالتمتع بفعل الحب، والاستغراق في تلك العاطفة"[52].

فلما جاء المتصوفة ارتقوا بالمرأة إلى جوهرها الأصلي، فهي مصدر الوجود، وهي تجلي للذات الإلهية، بل هي أرقى مظاهر تجليه، وقد اتجه الشعراء المتصوفة للتعبير عن مواجيدهم، وأذواقهم للقصيدة الغزلية فاستعاروا قاموسها اللغوي (العذري والصريح) يلوحون به عن الحب الإلهي بلغة الحب الإنساني، فغدت المرأة في هذا الشعر رمزًا للمحبوب/المعبود.

ولذلك فإن الفلسفة الصوفية تقوم على مبدأ أساسي هو "أن أهم صفات الألوهية ليست الإرادة المطلقة المسيطرة على كل شيء بل الجمال المطلق، والحب المطلق المنبثين في سائر أنحاء الوجود، والعالم في نظرهم مظهر من مظاهر الإرادة الإلهية من غير شك، ولكنه فوق ذلك مرآة ينعكس على صفحتها الجمال الإلهي، وصورة يتجلى فيها الحب الإلهي، والله الذي صوره أوائل الزهاد بصورة (المعبود)

---

[52] آمنة بعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002، ص76.

الذي يجب أن يذل له العبد ويخشاه، صوره هؤلاء بصورة (المحبوب) الذي يحبه العبد ويناجيه ويستأنس بقربه ويطمئن إلى جواره، ويشاهد جماله في قلبه وفي كل ما ظهر في الوجود من آثاره"[53]، وفي مقدمتها المرأة التي تحضر بشكل مثير وباذخ في الكتابة الصوفية كتجل للجمال المقدس ولذلك فإن " الشوق والحنين والتعلق والافتتان هي الروابط الرئيسية التي شدت الصوفي إلى المرأة التي ترك غيابها عن ناظره مجالاً للحلم والخيال الخلاق، وهو الخيال الذي شكل المرأة من الحجارة المكومة في تجارب الغزل، خاصة منه العذري"[54].

وهذا يكشف لنا الصلة القوية بين الغزل العذري، والحب الصوفي، ففي هذا الحب يتعلق المحب بمحبوبه تعلقًا مثاليًا، بعيدًا عن إغراءات الجسد، وهذا يتشاكل مع طبيعة التجربة الصوفية.

ولعل هذا ما دفع الكثير من شعراء التصوف قديمًا إلى الميل إلى لغة المحبين العذريين، يقول عمر بن الفارض في التائية الكبرى:

وَتَظْهَرُ لِلعُشَاقِ في كُلِّ مَظْهرِمِنَ اللّبْسِ في أَشْكَالِ حُسْنٍ بَدِيعَةِ

فَفِي مَرّةٍ لُبْنَى وَأُخْرَى بُثَينَةَ وَآونَـةٍ تُدْعَى بِعَزَةَ عَزَّتِ

وَمَا القَوْمُ غَيْرِي في هَوَاهَا وَإِنَّمَا ظَهَرتْ لَهُمْ لِلبْسِ فِي كَلِّ هَيْئَةِ

---

[53] أبو العلاء عفيفي، التصوف الثورة الروحية في الإسلام، دار الشعب، بيروت (د ت)، ص191.

[54] سليمان القرشي، "الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والقدسي"، مجلة فكر ونقد، الرباط، ع40، يونيو 2001.

فَفِي مَرَّةٍ قَيْسًا وَأُخْرَى كُثَيِّرًا وَآونَـةٍ أَبْـدُو جَمِيـلُ بُثَيْنَـةِ[55]

(فلبنى)، و(بثينة)، و(عزة) ما هي إلا تجليات المحبوب، والمعبود "والشاعر إن نظم بيتًا في امرأة كصورة شخصت إليها عينه، فقلبه متعلق بصاحب الصورة الذي هو خالقها كما يفعل المحب مع محبوبه في الدنيا، حين يحب أشياءها، وقد يلثم المكان الذي جلس فيه، أو شيئا مرت عليه يداه"[56]، ويروي صاحب (الكشكول) هذه القصة عن قيس فيقول: "مر المجنون على منازل ليلى بنجد فأخذ يقبل الأحجار، ويضع جبهته على الآثار فلاموه على ذلك فحلف إنه لا يقبل في ذلك إلا وجهها، ولا ينظر إلا جمالها، ثم رؤي بعد ذلك في غير نجد وهو يقبل الآثار ويستلم الأحجار فليم على ذلك، وقيل له: إنها ليست من منازلها، فأنشد:

لاَ تَقُلْ دَارَهَا بِشَرْقِي نَجْدِ كُلُّ نَجْدِ لِلْعَامِرِيْةِ دَارُ

فَلَهَا مَنْزِلُ عَلَى كُلِّ أَرْضِ وَعَلَى كُلِّ دِمْنَةٍ آثَارُ"[57]

في هذين البيتين نرى أن الشاعر يلامس الرؤيا الصوفية حينما يسمو بليلى إلى درجة الجوهر الروحي الذي يتراءى له في كل الموجودات، فكل نجد دار للعامرية، وكل أرض منزل لها، وعلى كل قبر آثار، وكذلك الشأن عند الصوفية الذين يرون

---

(55) ينظر عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص117.

(56) آمنة بعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص76.

(57) ينظر الكشكول، المطبعة الابراهيمية، ج1، ص40. نقلا عن عبد الكريم اليافي، التعبير الصوفي ومشكلته، منشورات جامعة دمشق 1981، ص 79، 80.

الذات الإلهية متجلية في كل المخلوقات، ومن بينها المرأة، ولذلك فقد كان الغزل العذري إرهاصًا لرمز المرأة في الشعر الصوفي، والذي تم فيه المزج بين الحب الإنساني، والحب الإلهي، بين الجمالي والقدسي، فكان أن جاء الحب الإلهي متوشحا بلغة العواطف البشرية

ولو تتبعنا موضوع المرأة في الحضارات القديمة نجد أنها عبدت في الكثير من المجتمعات البدائية بدءًا بالفترة الطوطمية، لأنها تختص بسر الخصوبة، والتناسل أي استمرار الحياة.[58]

فالمرأة هي رمز المبدأ الأنثوي الفعال، وهي الآلهة/ الأم، ولقد "عبد المصريون (إيزيس) بوصفها الآلهة الأم ... وانتشرت عبادتها من بعد في الممالك اليونانية، والرومانية وكانت زهرة اللوتس المقدسة رمزًا لهذا الجوهر الأنثوي الذي تجسم في شخصية إيزيس"[59].

ويمكن أن نتعرف على الجوهر الأنثوي أيضا من خلال قصص الخلق سواء في الأساطير القديمة أو في الكتب المقدسة، وهذا يبين لنا أن التركيب الثيوصوفي لرمز الأنثى في الشعر الصوفي لم يظهر من فراغ، ذلك أن لهذا الرمز جذورًا ميثيولوجية قديمة جدًا، ويمكن أن نلمس هذه الجذور الأسطورية حتى في شعرنا العربي القديم.

---

[58] ينظر علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط2، 1981، ص55 وما بعدها.

[59] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص125، 126.

ومن الشعراء المعاصرين الذين استثمروا هذا البعد الميثيولوجي لرمز الأنثى الشاعر الجزائري (عثمان لوصيف) في ديوان "قالت الوردة"[60]، وهي قصيدة مطولة أفرد لها الشاعر ديوانا مستقلاً، فهي القصيدة الديوان عالج فيها قضية خلق الكون، أو ما يعرف بالانفجار الأعظم.

وقبل قراءة النص، وإبراز أبعاده الرمزية الصوفية نقف لحظة عند العنوان، والذي يتألف من لفظتين: "قالت، والوردة"، قالت: من القول أو الكلام، والكلمة قوة فعل وخلق ولقد أحب الله، فقال كن فكان الكون،[61] فسبب وجود الكون هو الحب، وعناصر العالم كانت مستقلة ثم اتحدت، فالماء يتكون من (أوكسجين وهيدروجين) فلما اتحد العنصران تكون الماء، وفي الزواج الاتحاد بين الزوجين ينتج عنه ولادة وخلق، والانفجار الأعظم كذلك نتيجة تفاعل العناصر فبلا اتحاد لا يكون خلق ولا تكون ولادة

والأمر نفسه في التصوف ما دام الإنسان محتفظا بصفاته المادية، والمعنوية فلن يستطيع رؤية محبوبه، ولكي يستطيع ذلك لا بد من أن يتخلى عن صفاته الخاصة، ويضع مكانها صفات محبوبه، وعندما يتخلى نهائيًا عن صفاته، ولا يبقى في ذاته إلا صفات محبوبه هنا يستطيع أن يقول: "أنا من أهوى ومن أهوى أنا"، وهنا يحدث الاتحاد، والفناء، وهذا ما جعل الحلاج يقول: "ما في الجبة إلا الله".

---

(60) ينظر عثمان لوصيف، قالت الوردة، دار هومة، الجزائر 2000، ص05.

(61) ورد في الحديث القدسي : "كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت خلقا..."

- ينظر هذا البحث ص152.

وإذا عدنا إلى العنوان نجد أن الكلمة التي تقولها الوردة هي: كن، صرخة الولادة، الانفجار الكوني العظيم. أما دلالة الوردة فأول ما ترتبط بالأنوثة، فهي رمز للمرأة للبكارة والخصب، ولذلك تشبه المرأة بالوردة، وفي هذا التشبيه تقرن الأنوثة الدائمة إلى الإحساس بالطبيعة، وهذا التلازم بين ما هو أنثوي وما هو طبيعي نجده في الصوفية حيث يتوحد الروحي والطبيعي، كما يتوحد الإنساني والإلهي، وهو توحيد للطبيعة الثنائية.

والحب الذي يوحد بين الفزيائي، والروحي يحيل إلى التجلي، والتجلي الإلهي يفضي بدوره إلى المشاهدة التي ترتبط بالإبداع الخيالي أوثق ارتباط، ومن خلال هذه الوحدات المتشابكة يطل الجوهر الأنثوي وتبرز المرأة -الوردة- رمزًا لله المتجلي في شكل محسوس وفي صورة فزيائية.

وهكذا يترائى لنا اللامرئي والمرئي، الروحي والفزيائي في تجانس وانسجام، وتغدو الوردة بمثابة الروح الخلاقة، والقدرة الإبداعية، والأنوثة ذات الطابع الإلهي الخالق الذي روح الشاعر المبدع من روحها، وهي التي عن شفاهها سالت كلمات القصيدة التي تبدأ كما نلاحظ في المقطع الأول بصيحة الخلق:

صيحة الأمر دوت

وكن! فاستجاب السكون العميق

وحنّت نواقيسه فاختلج

ولـهًا.

واشرأب الظلام امتزج

بالرؤى والمرايا التي لألأت

أنجما وهزج

صيحة ...

واستشاط السديم

تمخض رعدًا عناصره تتفكّك

أو تندمج

ثم كانت غيوم وكانت بروق

وكانت رياح وكانت مهج

وسماء بغير عوج(62)

هكذا تبدأ القصيدة بصيحة الخلق: (كن)، والتي تم بها حنين العناصر بعضها إلى بعض وامتزاجها، كما في صرخة الإنسان عند الولادة "وحنت نواقيسه فاختلج ولها" وما هذا الوله إلا رعشة الحب الإلهية التي سرت في أوصال المادة والعناصر، فالقصيدة تبدأ من اليوم الأول لخلق الكون، والذي هو تاريخ الشاعر -الإنسان- نفسه، الذي لم يكن معزولاً في أية حقبة من الأحقاب عمّا يحدث في الكون من متغيرات، فتاريخ الإنسان هو تاريخ الكون نفسه، وروح الإنسان هي روح الله

(62) عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 5، 6.

المبثوثة في كل عنصر من عناصر الكون، وهذه الروح مرت بكل التفاعلات، والتحولات الكونية، وكانت روح الشاعر -الإنسان- شاهدة على كل ما حدث، فالوردة إذن هي الشاعر، وكل ما تعانيه الوردة من لواعج وأشواق وحنين إلى مصدرها الأول يعانيه الشاعر هذا المحب الولهان الغارق في بحار العشق الإلهي[63]، يقول عثمان لوصيف في المقطع الثامن:

يا نجمتي في متاه السبْل!

ها أنا أتمزق من صبوة

وأصلي لعينيك

أو أبتهلْ

فامسحي

عن جفوني اللظى

واغسلي شفتي بالقبل

ثم قولي: سلامًا ... سلامًا

وغني معي للغوى والغزل[64]

---

[63] استعنت في قراءة قصيدة "قالت الوردة" بدراسة مخطوطة لعبد الكريم الشريف.

[64] عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 34، 35.

ج- لغة الشوق والحنين:

ينقسم الحضور الأنثوي في اللغة الصوفية إلى اتجاهين هما: الاتجاه العذري، ويتسم بسيطرة لغة الشوق والحنين، والاتجاه المادي، ويتسم بالحضور الواضح لجسد المرأة بشكل صريح، حيث يضمن الشاعر المعاصر قصائده نصوصًا مستلهمة من المعجم الغزلي الصريح التي شاعت في شعرنا على يد أقطاب الغزل الصريح كامرئ القيس والأعشى وغيرهما.

بالنسبة للاتجاه الأول فإنه يتميز بانغماس الشاعر في الأجواء الوجدانية السامية لعاطفة الحب المقدس، حيث يتغنى الشاعر بالحب باعتباره عاطفة إنسانية صافية بعيدة عن مظاهر الحس.

ومن بواكير تلك الأشعار الصوفية التي تلوح بالرمز الغزلي إلى عاطفة المحبة الإلهية قول أبي الحسين النوري:

لعمري ما استودعتُ سرّي وسرَّه

سوانا حَذارًا أن تشيع السرائرُ

ولا لاحظته مقلتاي بنظرة

فتشهد نجوانا القلوب النواظرُ

ولكن جعلت الوهم بيني وبينه

رسولاً فأدّى ما تكن الضمائرُ

وقول أبي بكر الشبلي:

أطلت علينا منكَ يومًا غمامـة

أضاءت لنا برقًا وأبطى رشاشُها

فلا غيمها يجدو فييأس طامـعٌ

ولا غيثها يأتي فيروى عطاشها[65]

وأغلب الظن أن الصوفية -كما يقول زكي مبارك- "ابتـدأوا حيـاتهم بالحـب الحسي ثم ترقـوا إلى الحـب الروحـي، والانتقـال مـن حـب الجمـال إلى التصـوف معقول، ولا سيما في حالة الحرمان من المحبوب"[66].

والحق أن الكثير من المتصوفة بدؤوا في حبهم الإلهي بالحب الإنساني (المـادي) الذي هو أساس الحب الروحـي "وقـد هـدتنا التجـارب إلى أن المحـبين في العـوالم الروحية كانوا في بدايتهم محبين في الأودية الحسية، والهيام بالجمال الإلهي لا يقع إلا بعد الهيام الحسي"[67] كما هي الحال عند رابعة العدوية التي كانـت جاريـة تغـني، وتلهو ثم تصوفت، وعمر بن الفارض الذي نشأ يهوى الجمـال، ويعشـق الحسـن، فلما تصوف جاء شعره مصبوغا بصبغة العشق الإنساني. هنـاك تـدرج إذن وتحـول من حال إلى حال، انتقال من عالم المادة إلى عالم الروح.

---

(65) ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص165، 166.

(66) زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج2، ص189.

(67) المرجع نفسه، ج1، ص248.

وقد استلهم الشاعر المغاربي هذه اللغة لبناء نصوص غزلية في ظاهرها ولكنها في الحقيقة ذات وظيفة دلالية ارتقائية متسامية من الإطار البشري إلى الإطار الروحي، والحق أن هذه الثنائية (المادي/ لروحي) ليست غريبة على طبيعة العمل الشعري إذ أن انصهار الأضداد في بوتقة النص الإبداعي هي إحدى خواص العملية الإبداعية، كما في هذا النص للشاعر الجزائري (عثمان لوصيف):

أتملى جمالات وجهك مغتسلاً برذاذ التسابيح
تغلبني الحال .. أغرق في نور عينيك
حيث تشف المرايا وحيث ترف الغصون
أنتشي فتنة
آه! يا امرأة من أريج السماوات
من صبَّ فيك المُدام
وصاغك روحًا إلهية النبرات!
ومن مدّ بيني وبينك خيطا من النار؟
معذرة ... آه! معذرة إن هتكت الستارة[68]

نلاحظ في هذا النص كيف يبدأ الحب من الإطار المادي، وينتهي إلى الجوهر الروحي، وبذلك استطاع الشاعر أن يحرر التجربة العاطفية، ويسمو بها من معناها

(68) عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص15.

الضيق المحدود إلى مستوى الرؤية الصوفية العميقة بأجوائها الروحانية الشفافة، وتأتي اللغة الصوفية الرمزية في هذا السياق لتعبر عن حالة التوهج العاطفي تلك الحالة التي لا تستطيع أي لغة أخرى أن تحتويها في عمقها، وإيغالها في الذات.

هناك إذن تصعيد للمظهر الأنثوي إلى مستوى عال من الروحانية الصوفية، "وتلك هي جدلية اللقاء بين الحب الجسدي، والحب الروحي، والتي يتولد عنها الحب الصوفي يوصل هذا الحب إلى حالة من الوجود الأعلى، والوعي الأعلى"[69] أو ما يمكن أن نطلق عليه الرؤية الكونية لعاطفة الحب، والتي تسعى للتوحيد بين الحب المادي، والحب الإلهي، والنظر للمرأة على أنها جوهر مقدس؛ لأنها في نظر الصوفية تجل للجمال الإلهي، وفيض من فيوضاته، وهذا يفسر لنا شغف الصوفية القدامى بالحب العذري "وذلك لما بين العفة في الحب وبين الزهد من سمات مشتركة، وملامح متشابهة، ففي كليهما نزوع إلى الإعلاء والتسامي، وشعور حاد بالتحريم الجنسي، ورغبة في تحقيق ضرب من الانسجام والتوافق بين ما يرغب فيه وما يخشى منه"[70]، ويتحقق هذا الانسجام في اقتران القدسي بالإنساني فتصبح المعشوقات بمثابة المرايا التي تعكس جوهرًا واحدًا هو الجمال المطلق، وعلى هذا فكل "جمال في عالم الحس هو إغراء بالجمال المكنون في عالم الروح، والمحسوسات

---

(69) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص165.

(70) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص131.

نفسها لا توحي الشعر إلا حين تستعد النفس لفهم ما فيها من الدلالات الوجدانية"[71].

ولكن إذا كانت المرأة عند الشعراء المتصوفة القدامى كابن عربي وأترابه، وسيلة التعبير عن الجمال الإلهي والحب الإلهي، فهي عند (محمد الخالدي) غاية في ذاتها بدل أن تكون وسيلة فحسب، يقول الشاعر:

قالوا:

إن سماء حبيبك شاسعةٌ

أخذته الجذبة منا فنأى ونأى مرقاهُ

كنا نأتيه

نستعطفه الشعر فيرميه

ويفيض علينا ألقا .. بهرتنا يوم رأيناه

هالة ضوء فسجدنا:

-هذا النورانيُّ يهلُّ بهيًا- ومددْنَا

أيدينا نتلقاه[72]

---

(71) زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، ص 248.

(72) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، دار الأطلسية للنشر، تونس 1997، ص15، 16.

هنا نلتقي مع طرح جديد لمفهوم الحب يتجلى في إضفاء ملامح التقديس على المرأة، وهذا أدى إلى ارتقاء الحب الصوفي إلى مراقي القداسة الإلهية، وتوحيد الإنساني بالإلهي.

ولمزيد من التحليل لحضور الرمز الصوفي في الشعر المغاربي المعاصر نأخذ هذه النماذج التطبيقية، ولنبدأ بديوان "الوهج العذري" للشاعر الجزائري (ياسين بن عبيد).

– **البنية التركيبية لعنوان الديوان:** الوهج العذري مركب من عنصرين، مسند ومسند إليه (اسم + صفة) معرفين.

الوهج: لفظة تحمل دلالة العنف والقوة وشدة الشيء (شدة الاشتعال)، شدة الحب أي توهج الحب.

العذري: تعني العفة والصفاء والنقاء والطهر.

فالوهج إذن يوحي بانبجاس شيء ما ألا وهو الحب ثم انفجاره عند بلوغه أقصى درجاته، ولعل ذلك سبب استخدام الشاعر للون الأحمر في كتابة لفظ العنوان للدلالة على معنى الاشتعال.

إن حب الشاعر حب خفي تراكم إلى أن بلغ الذروة فانفجر مشتعلاً متوهجاً وهذا الحب المتوهج هو حب طاهر نقي عفيف خال من كل الشوائب المادية والأغراض الحسية وتلتقي العناوين الفرعية مع العنوان الرئيسي لتأكد عذرية هذا الحب ثم لتبرز مرجعية الكثير من عناوين القصائد وهي مرجعية صوفية

واضحة مثل: تراتيل المشكاة الخضراء ... فقد يكون النص خال بشكل تام من أية دوال صوفية على مستوى اللغة، إلا أن العنوان الذي يحمل بعدًا صوفيًا يجعل النص يتصوف، فيصبح يحمل دلالة صوفية.

فالعناوين بمثابة مفاتيح أساسية تساعدنا في ولوج أغوار النص العميقة، وكشف دلالته المختزنة، ولعل هذا ما أبرزته بوضوح الدراسات السيميائية الحديثة التي ترى أن "العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحيل على نص خارجي .... ويمكن تشغيل العناوين علامات مزدوجة حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر"[73].

وهنا نجد أن عناوين القصائد تحتوي النصوص، وفي الوقت ذاته تكشف عن المرجعية الصوفية لهذه العناوين، يقول الشاعر في قصيدة "عروس الكآبة":

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدي

أعيدي بقاياه سأقرأها وردا

أعيدي ولا تأني .. حديثك بلسم

من المعضل المزري بروعتنا أودي

على صدرك الأمنى زرعت توجعي

---

(73) جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، الكويت، ع (3 مارس 1997) ص98، 99.

وفي سره كأسي..ودفئي..فلا بردا[74]

في هذه القصيدة يستلهم الشاعر لغة الغزل العذري وأجواءه الخاصة، متدرجا في ذكر صفات المحبوب من الحسية إلى التجريد، فقد بدأت القصيدة بذكر الصفات الحسية لتنتهي إلى الحب الروحي، وأغلب الظن أن شعراء الصوفية -كما يرى زكي مبارك- "ابتدأوا حياتهم بالحب الحسي، ثم ترقوا إلى الحب الروحي"[75].

وهكذا نجد ياسين بن عبيد يخاطبنا في شعره بلغة الحب الحسي تارة، والعذري تارة أخرى، وهذا الحب الإنساني يجعله الشاعر معبرًا للوصول إلى الحب الإلهي؛ كما هي الحال في قصائد "يوم بانت سعاد"، و"حبين كنا" حيث يرسم الشاعر في هاتين القصيدتين خريطة هجرات الروح الإنسانية باتجاه النور، والفيض الإلهي. والملاحظ في تجربة ياسين بن عبيد الشعرية أنها تنزع أكثر إلى استلهام رموز الحب العذري، أو ما أسميناه في العنوان السابق بلغة الشوق والحنين، ولذلك نقرأ في شعر (بن عبيد) نزوعًا دائما إلى الموت والفناء في المحبوب.

أنا في عُيونِك .. ذُبْت   أسِيرُ .. أسيرا .. ولازلت سائرْ
نشرتُ ظِلالي هناك كطفلٍ   على شفتيهِ .. إليكِ يسافِرْ
وللمت شملي بلا موعد   إلى قبلتيك بحبي أهاجِر°[76]

---

[74] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص12.
[75] زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ص248.
[76] ياسين بن عبيد، الوهج العذري، ص31.

في هذا النص تغدو المرأة رمزا للذات العلوية التي يذوب الشاعر فيها ويهاجر إليها بكل مشاعره وأحاسيسه، وهنا يتم تصعيد المظهر الفيزيائي الأنثوي إلى أعلى مستويات الروحانية الصوفية، وهذا يبرز لنا القيم الروحية التي يطرحها النص الشعري الصوفي الجديد ويبرز كذلك علاقة الذات الإنسانية بحقائق الوجود الإلهية، أو العلاقة بين واقع الذات الإنسانية، ورؤاها الروحانية، وهي علاقة قائمة على التنافر، والتضاد مما يعزز الثورة على الواقع، وتجاوزه إلى عالم الأحلام والرؤى.

وفي الديوان الثاني "معلقات على أستار الروح" نلمس وجود السمة الصوفية بشكل واضح، وقد أشار إلى ذلك الشاعر اللبناني (محمد علي شمس الدين) في مقدمة الديوان حيث يقول: "فمفردات الوجد الصوفي، من الخفاء والتجلي، والحب والمرض في الحب، والطريق والسالك، والروح وغصون الروح، والنار والليل والمجاذيب، والتيه وجمر التوجس، والجمر الأخضر، وليلى والتجريد والتوحد .. كل ذلك وسواه هو عدة الشاعر في قصائده، وهي قصائد غزل بل قصائد حب، ربما ذكرتنا ببعض غزل ابن الفارض"[77]. يقول ياسين بن عبيد في قصيدة "عائد .. من سفر التلوين":

سافر أنت يا ندى مقلتيا ... أنا وحلي على نداك دليلُ

لاح لي في دجاي نجم بعيد ... وطريقي وما انطلقت طويلُ

---

[77] ينظر مقدمة ديوان ياسين بن عبيد، معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتب، الجزائر 2003، ص09.

لست أدري وها قريب صداها ممكنٌ لي الوصل أم مستحيل،[78]

القصيدة حافلة بالدوال التي ترمز للمرأة مثل: "المقلتين، الصلى، الوصل" ولكن المرأة في هذا النص تتخلى عن صورتها المادية لتتحول إلى رمز روحي شفاف يحيلنا على العشق الصوفي الذي يحير لب الشاعر، ويعمق مأساته في إمكانية الوصال من عدمه بالمحبوب الذي يستعير له أسماء شخصيات الغزل العذري، وعلى رأسهم شخصية (ليلى) التي تحظى بمركز هام في تجارب الشعر الصوفي المغاربي، كما في قصيدة "أنا في هواها جملة" لياسين بن عبيد:

لليلى شعارٌ في الهوى أم تـردّدُ

ونار ليلى في الرؤى أم تنهَّدُ

عيوني أرانيها الهوى جزُرًا نأتْ

ولكنها ليلى بها تتسَّهدُ

على الموج جاءت من نواد أحبُّها

لها الجرح ممشى والشراعُ ممدَّدُ

وبيني وبين النور ليلى محيلةً

على شجر يدني إليه التوحُّدُ

أنا في هواها جملة غيرُ واحد

(78) المصدر نفسه، ص24.

أنا في هواها واحـد يتعـددُ"[79]

وقصيدة "شعار آخر هارب إلى الأندلس":

ليلى شعاري إذا أحببتُ لا النُّجب
لم تُبلِ عهدي بها الأحداثُ والحِقبُ
سِرِّي إذا علمَتْ سـري وساورها
منه ارتيـابٌ .. هـواها كلُّهُ تعبُ

يا أيها الجسد المحـُوُّ صورتُـه إذا تراءتْ فمنْ رعشاتِـه السحبُ
تهمي وتمطـر آهـاتٍ وداليـةٍ مضفـورةً عنبا ما شكلُـه عنـبُ
..تغتالنـي بتثنيـها إذا ابتعـدت تغتالـني بالتثـني حـين تقتـربُ
وطاولت كل نخلِ الأرضِ ضاوية منها الجوانبُ والأفـلاك والشهبُ
..ليلى.. ويجرحني عطر على أثر منها يـدل عليها حـين تحتجبُ
..كيف التسلي ومن حولي مواقفها على الدوام وفي سـري لها سببُ"[80]

وعند تأمل هذين النصين نلاحظ مدى تداخلهما مع شـعر قـيس بـن الملـوح، خاصة من خلال استدعاء شخصية ليلى، والتي ترمز هنا للمحبوب الواحد الأحد.

---

(79) المصدر نفسه، ص31.

(80) ياسين بن عبيد، ديوان معلقات على أستار الروح، ص32، 33.

والشاعر في استدعائه لتجربة (قيس وليلى) لا يقف عند حدودها المعروفة، بل يعطيها أبعادًا جديدة، ويضفي عليها رؤية صوفية، ولذلك يمكن القول إن التناص في هذه النصوص تناص واع، فالشاعر لا يكرر النص الغائب بدلالته التاريخية الدالة على الحب الإنساني بل ينفلت من براثن الجسد، ليدل على الحب الإلهي للنص إذن بعدان:

- بعد ظاهري: مصرح به ولكنه غير مقصود: الحب الإنساني.
- بعد باطني: خفي وهو المقصود: الحب المقدس.

وهذه الرؤية المقدسة للحب تصعد تجربة الحب لتشمل الإنسان والكون، بمعنى آخر هناك تصعيد للحب الإنساني إلى مستوى الحب الإلهي (الفردوس المنشود)، وسعي إلى طرح قيم روحية جديدة، تعتمد مبدأ المواءمة بين واقع الذات الإنسانية، ورؤاها الروحية من أجل خلق عالم جديد منسجم، ولذلك نجد أن الصوفي يبحث دائما عن التشاكل بين عناصر الوجود، بين الجامع والفارق (الحاضر والغائب)، ونتيجة ذلك نفي التناقض الظاهر بين الأشياء انطلاقا من وحدة الوجود؛ لأن الصوفية تنزع إلى استبطان حقائق الوجود والنفس رغبة في معرفة الأشياء من الداخل على حقيقتها لا كما تبدو من الخارج[81]، يقول الرمزيون: "إن الشاعر يستطيع أن يعبر عن العالم الداخلي من خلال العالم الخارجي، أي من خلال المادة، ولكنها ليست المادة الحسية، ولا العقلية، ولا العلمية، وإنما هي المادة الروحانية ...

(81) ينظر أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي)، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، ط1، 1995، ص149.

المادة التي ألممنا بها قبلا، والتي ينبغي أن يكون الفنان قد استنبطها وولج إلى أحشائها، وأقام في قلبها بعد أن فض غلافها الخارجي الزائف، ونفذ إلى الحقائق المستترة في قلبها"[82].

هذا بالنسبة للرمزية، أما الصوفية فقد سعت إلى ما هو أعمق، فهي لم تكتفي بالتأمل الباطني لحقائق الوجود، وإنما سعت إلى الاندماج، والتوحد معها من خلال التجربة الحقيقية التي يعيشها الشاعر ويحترق بلهيبها.

ولا نغادر (ياسين بن عبيد) حتى نشير إلى ديوانه الثالث "أهديك أحزاني"، والذي يكثر فيه توظيف رمز المرأة للدلالة على الحب الإلهي، ولعل عنوان الديوان يوحي بأن الخطاب موجه للمرأة يبثها الشاعر أحزانه وآلامه، والمرء لا يبث أحزانه إلا لمن يملك القدرة على تغييرها، وتحويلها إلى أفراح ومسرات، يقول الشاعر في القصيدة الأولى "أغنية النار الخضراء":

يا صباها تنهدّت نظرتاها بكلام كواحةٍ في فلاةٍ
غنّ قالت وما عليك عتاب وقف العُمر شادي المأساةِ
غني .. غني فأنت شهودي يا ذهولاً على مشارف ذاتي
قلت للرمش والبقايا شهود أنت منفاي أنت كل جهاتي
وانسحبنا إلى ضفاف التلاشي ثم قلنا: هنا بقايا الحياة!!

---

[82] إيليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، ص12.

رُبَّ منها جلالة وشظايا وزعتني فما التقت أشتاتي
هي (أدنى من الضمير إلى الوهـ م وأخفى من لائح الخطرات)[83]
ربة النور، قل لها كيف أنسى كيف أخفي الهوى بحزن سمات
كيف أنسى وكنت آنست نارًا واصطلينا ونحن واحد ذاتِ
لا حلولٌ .. ولا اتحاد .. ولكن للهوى شرعة .. ولي سكراتي[84]

هذه القصيدة (فاتحة الديوان) تحاكي بشكل واضح لغة الشعراء العذريين، ولكن هذه المحاكاة لا تقوم على الاجترار، والتقليد السطحي، وإنما تقوم على ملامسة وجدان المتلقي ونقل المشاعر والأحاسيس.

القصيدة تضعنا منذ البدء في رحلة روحية تنطلق من حب المخلوق إلى حب الخالق فالمرأة حاضرة في القصيدة ولكن بشكل روحي رمزي يحيلنا على المحبة الإلهية، ولعل ذلك ما دعا الشاعر إلى تضمين القصيدة بعض المقاطع من شعر الحلاج، كما في البيت السابع وذلك لمزيد من الإيحاء بالدلالة الصوفية للمرأة في سريتها الكاشفة.

إن انخراط الكتابة الصوفية عند ياسين بن عبيد في استدعاء الأنثوي، واستثماره في صياغة القصيدة الصوفية يدل على انخراط الشاعر في دين المحبة، والشوق

(83) البيت مقتبس من شعر الحلاج.
(84) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، المطبوعات الجميلة، الجزائر 1998، ص13.

للمحبوب، والمحبة شراب لا يرتوي منه صاحبه مهما شرب منه، ويضمن هذا السياق يأتي احتفال ياسين بن عبيد بالرمز الأنثوي.

هذا الرمز الذي يمارس في النص فعل الحجب، والكشف معًا، وهذه هي طبيعة الرمز الصوفي بشكل عام؛ إنه كالسحاب الذي يغطي الشمس لا ليخفيها، وإنما ليقلل شدتها حتى يمكن التحديق فيها دون أن تخشى الاحتراق.

فاللغة الصوفية لغة تجاوزية منفتحة على هاجسها الإلهي، والإلهي يحضر في كل شيء في المرأة، في مظاهر الطبيعة في عناصر الكون الفسيح، فالله في عرف الصوفية "أراد أن يرى صورة نفسه فخلق آدم على صورته، فكان كالمرآة له، وما الإنسان، وما العالم إلا تجلٍّ من تجليات الله، ما الحب إلا حب لله، فهو المعشوق الذي لا تدرك حقيقته إلا بحركة عشق تجاهه تتخذ من المناجاة وسيلة، ومن الخيال طريقة ومن الشعر ترجمانًا"[85].

والشاعر لا يسعى من وراء هذا الحب لتحقيق الاتصال الحسي، فهو حب روحي يتوجه من أسفل إلى أعلى (من الناسوت إلى اللاهوت)، أو من السطح إلى العمق (الارتداد إلى الذات) والتوحد مع المعشوق كما يقول الشاعر:

لا حلولٌ .. ولا اتحاد .. ولكن　　للهوى شرعة .. ولي سكراتي[86]

.

---

[85] محمد الكحلاوي، "الرمز والرمزية في النص الصوفي، ابن عربي نموذجًا"، مجلة الحياة الثقافية، تونس ،ع 75، ماي 1996، ص 28، 29.

[86] ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص13.

وهنا يبلغ الشاعر قمة التوهج والاشراق، والانفعال الداخلي حتى يصل درجة السكر والانتشاء بالمحبة الإلهية، ووصول الشاعر إلى هذه الحال يدل على قوة الانفعال، كما يدل على امتلاء قلبه بالحب الإلهي، وهنا يتوحد الشاعر مع عمق المرأة فيحيا فيها، بل يولد من خلالها ولادة جديدة، وهذه الولادة تعني تحقيق الوصل، وتحقيق السمو إلى الآفاق.

نحن إذن أمام تجليات روح منها يولد النص، ويتخلق، والشاعر عندما يحتفي بالمرأة فهو يحتفي بالمرأة / الرمز، المرأة / الروح، التي هي كون بشغل زمانًا لا نهاية له، ومكانًا لا حدود له، فالمرأة ليست جسدًا ميتًا بل هي روح متحركة تتجدد، وتتشكل باستمرار من خلال الأشياء المحيطة بها.

وهذا ما نجده في هذا الديوان، حيث لا يحضر رمز المرأة بصيغته الأساسية المعروفة (امرأة)، بل يأتي بصيغ أخرى، حيث يشير الشاعر إلى جملة من الصفات، والسمات الأنثوية الخاصة يتخذها رمزًا دالاً على المرأة.

- وسنقوم الآن بإحصاء نسبة حضور رمز المرأة في الديوان

الرمز	عنوان القصيدة	عدد المرات
عيني	أغنية النار الخضراء	مرة
صوتها	//	//
وشمها	//	//

وجهها	//	//
صبا	//	//
بريق	//	//
نظرتاها	//	//
الرمش	//	//
جلالة	//	//
ربة النور	//	//
سحرها	//	//
الرموش	قبلة على جبين القمر الأخضر	مرتان
العيون	//	//
عينيك	في محراب الحزن أتلوك	//
أحبيتي	//	مرة
عينيك	كما يشتهيها الموج	مرتان
القلب	على شفق طائر من حنين	مرة
عيناك	//	مرتان
السحر	//	مرة

وجنتيك	//	//
شفتي	على شفتي طائر من حنين	مرة
الهمس	الجسد الغيم	//
لوزًا	//	//
قزحية	//	//
ناظريها	//	مرتان
سحر	//	مرة
هي المستحيل	//	//
هي الممكن	//	//
عينيك	أهديك أحزاني	مرتان
رقراقة الأصداء	//	مرة
همسة	//	//
وجدك	//	//
عيناك	فارس في مملكة القيم	//
جفناك	//	//
صباك المرمري	على صهوة الأنين	//

عينيك	//	//
مجلاك الصبوح	//	//
هدبيك	//	مرتان
أخت الفجر	//	مرة
اللوز	رباعيات اللوز والمرمر	خمسة عشر مرة
عينان	//	مرتان
وردة ماست	//	مرة
خدّها الفجر	قالها وبه وجع من حنين	//
همسها	//	//
الرموش	//	//
جنوبية العينين	قالها وبه وجع من حنين	مرة
قمر	//	//
عيناك	من مغربك الشروق	مرتان
أخت الفجر	//	//
شفاهك	//	//
ضفائرك	//	مرة

الحسن	على ضوء القمر	//
لوزيا	//	مرتان
عينيه	//	مرة
ربة الحسن	إني يقاتلني الغروب	//
بحيرة العينين	//	ثلاث مرات
يا ضوئية الأوضاح	//	مرة
صفائر ممراح	//	//
ثغرك الوضاح	//	//
صدر	//	//
غضارة	//	//
فجرك النضاح	//	//
عروس جراحي	//	//
عينيك	تنهـدي	//
أغرودة الروح	//	//
خصرها	//	//
وجهك العلوي	ألقـاك	//

عيونها	أعاصير الروح	//

من خلال هذا الجدول الإحصائي لحضور رمز المرأة في الديوان السابق، تبرز هذه الرموز على النحو الآتي:

1- العيون: هي أكثر الرموز حضورًا في القصيلة، فقد ورد أربعا وعشرين مرة، والعيون هي السمة الأنثوية البارزة.

2- اللوز: رمز خاص ورد في قصيلة (رباعيات اللوز والمرمر) خمسة عشر مرة ومرتين في قصيدتين أخريين، فيكون المجموع سبعة عشر مرة.

والمعلوم أن اللوز من الثمار التي تغلفها قشرة صلبة، وبذلك تتشاكل مع الإنسان الذي يتكون من جسد وروح، والجسد هو بمثابة الغلاف / القشرة للروح، فإذا كسرنا القشرة حصلنا على لب الثمرة، والذي يماثل الروح عند المرأة، وكما أننا لا نحفل بالقشرة وإنما نحفل باللب فكذلك في التجربة الصوفية.

3- أنت الفجر: وما في معناه، ورد سبع مرات.

4- السحر: ورد هذا الرمز أربع مرات.

ثم تأتي بقية الرموز، وكما نرى فإن الشاعر في هذا الديوان لا يقف عند توظيف رمز المرأة باللفظ المألوف وإنما عمد إلى خلق رموز كثيرة، بعضها جديد قلما نجده عند غيره من الشعراء، مثل لفظ (اللوز) الذي ارتقى به إلى مستوى الرمز، فغدا يشي بالدلالات الصوفية شأنه شأن الرموز الصوفية المألوفة.

نحن أمام تجليات جسد، وتجليات روح، والشاعر يحتفي بالروح، بالجوهر (الكنز المخفي)، أو المعنى الباطن على حساب المعنى الظاهر السطحي وهذا يتطابق مع الخصوصية التغييرية للتجربة الصوفية، والتي تشكل الواقع تشكيلاً جديدًا وفق منهج الهدم والبناء، أي هدم الظاهر، وبناء الباطن، وهذا ما يصرح به بن عبيد في قوله:

غـضًّـا تبـرّج وامتـدت مـواسمـه وأطيـب اللّـوز ما عرّاه ريعانُ

..ماكنت أروى بدون اللوز..هل شربتْ يمناي ضوءًا..وضوء اللوز معتقلي[87]

شاعر جزائري آخر تحضر المرأة في شعره بنسبة كبيرة تجاوز الثلث، إنـه الشاعر (عثمان لوصيف) الذي يكشف شعره عن نزعة خاصة، فهو يعشق الجمال، ويذهل أمام الحسن البديع للمرأة التي تتحول في كتاباته إلى رمز مفعم بالدلالات:

المرأة: ترمز إلى ⇐ - الحزن والإحساس بالغربة

- القلق الوجودي

- الشوق إلى البدايات

- التوحد مع المطلق ...إلخ

يقول الشاعر في قصيدة "تلك صوفيتي":

تلك صوفيتي

---

(87) ياسين بن عبيد، أهديك أحزاني، ص 58، 59.

أن أطالع في نور وجهك

سر الحياة

وسر الغوايات

أنا أتوضأ بالعشق في ظل عينيك[88]

يستوقفنا في هذا النص لفظ (العشق)، والذي يعني في المعجم الصوفي "إفراط المحبة أو المحبة المفرطة ...فإذا عمّ الحب الإنسان بجملته، وأعماه عن كل شيء سوى محبوبه، وسرت تلك الحقيقة في جميع أجزاء بدنه، وقواه، وروحه، وجرت فيه مجرى الدم في عروقه، ولحمه وغمرت جميع مفاصله، فاتصلت بوجود، وعانقت جميع أجزائه جسمًا وروحًا، ولم يبق فيه متسع لغيره ...حينئذ يسمى ذلك الحب عشقا".[89]

"والمحبة اسم جامع لعدد من الصفات عند ابن عربي، ولذلك نراه يوحد الهوى والحب، والود والعشق، في عاطفة لها طبيعة واحدة تختلف بالصفات فتتغير عليها الأسماء".[90]

وهكذا يبدو لنا أن المحبة عاطفة واحدة، ولكنها تتطور، وفي كل مرحلة من تطورها تأخذ اسمًا خاصًا، فالعشق كما رأينا هو إفراط المحبة.

---

(88) عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، الجزائر 1997، ص44.

(89) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص303.

(90) المرجع نفسه، ص302.

ولعل هذا هو الذي جعل عثمان لوصيف يستحضره في النص السابق للدلالة على عنف التجربة الصوفية لديه إلى حد أن الشاعر يتوضأ بالعشق، ليتطهر من أدران الواقع كما يتطهر المصلي بالماء الطهور، أي أنه يسمو عن الواقع المادي، ولذلك يغدو عشقه عشقًا روحيًا طاهرًا لا تشوبه الأغراض المادية، إنه حب جوهري أصيل، حب إلهي خالص يسعى إلى الارتقاء بالعاطفة والوجدان، ويغدو جمال المرأة رمزًا للجمال الإلهي المبثوث في كل عناصر الوجود؛ فتغيب المرأة /الأنثى، وتولد المرأة /الرمز التي تتقمص الوجود، وتغمر الكون.

جمالك يغمر كل الوجود
أحسك في روعة الفجر
أسمع صوتك بين النجوم
ألمس ريحك في كل زنبقة تتفتح[91]

إن الجمال الإلهي يغمر كل الوجود، والشاعر يحس به في كل مظاهر الكون؛ في الفجر، بين النجوم، وفي كل زنبقة تتفتح، وهذا تأكيد لوحدة الوجود التي قال بها ابن عربي،[92] والمرأة تجلي لهذا الوجود المطلق، بل هي أفضل مظاهر تجليه،

---

[91] عثمان لوصيف، براءة، ص44.

[92] وتعني "ظهور الحق في كل صورة ...فهو [تعالى] المتجلي في كل وجه، والمطلوب في كل آية، والمنظور إليه بكل عين، والمعبود في كل معبود، والمقصود في كل الغيب والشهود".

– ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص1151.

و"أعظم الشهود وأكمله"[93] كما يرى ابن عربي، ولذلك يعشق الشاعر المرأة، ويعشق كل شيء جميل في الوجود.

تأسيسًا على ما تقدم يمكن القول: "إن المرأة بوصفها المحبوبة رمز الأنوثة الخالقة للرّحم الكونية، وهي بوصفها كذلك علة الوجود، ومكان الوجود، والعاشق لكي يحضر فيها يجب أن يغيب عن نفسه عن صفاته، يجب أن يزيل صفاته، لكي يُثْبت ذات حبيبته، وينوجِد بهذه الذّات"[94] وهنا ينفتح الرمز /المرأة على دلالات شتى:

- الدلالة الاصطلاحية: المرأة رمز ⇐ للحب الإلهي، والجمال الإلهي
- الدلالات الجديدة: المرأة ترمز ⇐ لـ: كل ما هو جوهري وأصيل في الحياة

السمو على الواقع

الحقيقة الخفية

الجوهر المفقود

وهكذا يصبح للمرأة بعد ظاهري محسوس (المرأة /الجسد)، وبعد باطني خفي يتوصل إليه بالقراءة التأويلية.

ويتخذ الرمز منحى تصاعديا من البعد المادي إلى البعد الروحي المفتوح على شتى الاحتمالات، وبذلك يخلق الشاعر المرأة خلقا جديدا عن طريق إفراغ المرأة

---

(93) ينظر ابن عربي، فصوص الحكم، (فص حكمة فردية في كلمة محمدية).

(94) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 107.

من دلالتها المادية ثم شحنها بالدلالات الروحية الجديدة، وبذلك يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية، وهي التأليف بين الخاص والعام، بين السماوي والأرضي، بين المادي والروحي.

ولعل ما يميز توظيف عثمان لوصيف لرمز المرأة في شعره هو هذا المزج بين المرأة والطبيعة، وإسقاط الصفات الأنثوية على عناصر الطبيعة المختلفة، فروح المرأة حال في كل عناصر الوجود، كما أن الذات الإلهية حالة في الوجود، أو أن الشاعر قد فني بكليته في الجوهر الأنثوي، فأصبح لا يرى ذاته ولا يرى الواقع خارج هذا الجوهر، فقد تلون بلون المرأة واتشح بوشاحها، فحيثما تتوجه ببصرك فثمة وجه المرأة.

هذا الحضور للطبيعة يبدو وبشكل واضح في ديوان "ولعينيك هذا الفيض" و"اللؤلؤة"، ولعل ذلك يمثل مظهرًا من مظاهر وحدة الوجود، فالوجود واحد، وإن تعددت تجلياته، وما مظاهر الطبيعة المختلفة إلا تجليات للحق.

إن الشاعر في توظيفه لمظاهر الطبيعة[95] لا يقف موقفا سلبيا، بل يتفاعل معها يبحث عن الجوهر القابع بداخلها، عن روحها المستترة، هذه الروح التي تسري في الوجود، وفي عناصر الطبيعة، فتضم الكائنات جميعها في نسيج واحد متلاحم؛ ولكن النظرة المادية الروتينية جعلتنا لا ننتبه لها، ولا ندرك حضورها، ولكن

---

(95) لم تكن رموز الطبيعة في الشعر الصوفي بمعزل عن رمز الجوهر الأنثوي، مما يهدي إلى أن الصوفية قد بسطوا شعرهم في المرأة وامتدوا بها في نسيج الأشياء بوصفها رمزا للفعل والانفعال، وتلويحا إلى قيمة استطيقية عالية.
- ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص306.

الشاعر بحسه المرهف يستطيع أن يتغلغل بشعوره في صور الطبيعة وأشكالها المختلفة، وبذلك يولد رموزًا صوفية جديدة مصدرها الطبيعة بمظاهرها المختلفة الحية والجامدة.

وقضية توليد الرمز ليست بالأمر الهين، إذ أن الشاعر كي يستطيع أن يرتقي بعناصر الطبيعة إلى مستوى الرمز لا بد أن يعيش الحالة بامتلاء على مستوى الوجدان والروح، ومن خلال معانيها العميقة، فتتروحن مظاهر الطبيعة، وترق حتى تصل مستوى الرمز المتعدد الأبعاد الحافل بالدلالات، ولذلك قلنا سابقا إن صدق الإنسان المعاصر في علاقته مع الأشياء يجعله متصوفا، الصدق إذن هو معيار الإبداع، كن صادقا تكن فنانًا.

ومن علامات الصدق أن يرتبط الشاعر بماضيه وبتراثه، وهذا الارتباط بالتراث يظهر بجلاء عند الشاعر المغاربي الذي لا ينسى وهو يلج أبواب الماضي "أن هناك تراثًا شعريًا مترعًا بالرموز الصوفية التي تكهرب الأوصال، وتهز الوجدان وتدفع بالتالي إلى مزيد من الفعالية في مواجهة التفكك والانحلال والهبوط الروحي"[96]، ولم تكن هذه الثورة مجرد نزوة عابرة وإنما كانت "وليدة أزمة روحية وفكرية شكلت صدمة للواقع والإنسان، وحركت فيه بواعث الرغبة في التغيير، وتنقية الذات مما علق بها من شوائب"[97].

[96] ينظر مقدمة ديوان حسن الأمراني، ثلاثية الغيب والشهادة، منشورات المشكاة، المغرب 1989، ص 55.
[97] عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 64.

وقد عبرت الصوفية عن هذه الرغبة المتأججة على لسان (جلال الدين الرومي) الذي يقول: "إن الهواء الذي أنفخه في هذا الناي ليس هواء، وكل من ليست له هذه النار فليمت"[98] هذه النار نلمس جذوة منها في شعر حسن الأمراني الذي يستعير رمز المرأة ويمضي لمعانقة لحظات التجلي الصوفي، لمواجهة الواقع، يقول الشاعر في ديوان "سآتيك بالسيف والأقحوان":

وكحدِّ السّيف النابض في كفٍّ شهيد

تخرج عائشة القديسة من أشعار البياتي

تتوضأ بالنّور

تمشط كف الليل غدائرها المرميّة

في رحم الظن

تنشر أجنحة بيضاء على الفدرن المنسية

تشعل نار سرنديب

فلا جبل الأولمب يطاول قامتها الشهباء

ولا عشتار تقاوم سيف تصوُّفها الوهّاج[99]

---

(98) ينظر محمد مصطفى هدارة، "النزعة الصوفية في الشعر العربي المعاصر"، مجلة فصول، ع4/ 1981، ص146.

(99) حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 66.

من خلال رمز (عائشة) يعلن الشاعر ثورته على الواقع، ليس من أجل الهدم وإنما ليعيد خلقه وتشكيله بما يملكه من وعي وقدرة؛ فالتغلب على الواقع في مذهب الشاعر رهين بتنمية الرؤى الروحية وتعميق المدركات الباطنية، التي تتيح للشاعر الصوفي أن يضفي على الحياة معاني النبل والجمال.

يرى عزيز الحسين أن حسن الأمراني ينهج "النهج الصوفي، لكن هدفه ليس الوجد، ولا الكشف، وإنما يدعو على العكس إلى مواجهة الواقع"[100].

ولذلك فالمرأة التي يعشقها الشاعر ليست المرأة المادية (ابنة التراب)، وإنما هي الحقيقة الأزلية:

يعاتبني فيك من ليس يدري

ويجهل فيك حقيقة أمري

ويحسب أنك بنت التراب

وأنك بعدي رهينة قبر

عذيري من عاذل جاهل

بأني لولاك ما فاض بحري

وأنت الحقيقة، أنت الطليقة

أنت الحديقة في حقل عمري[101]

---

[100] عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، ص 352، 353.

ولذلك يحتمي الشاعر بظل المرأة لمواجهة الواقع، والتخلص من وطأته، حيث يقول في المقطع الثاني من قصيدة "محاصرة" ديوان الزمان الجديد[102]:

أجتاحك فانتفضي

يا امرأة تتمدد

ما بين محيط الرُّعب وبين محيط الموت الأخضرْ

ضميني لك ضميني

ودعيني كالسكين

بين النهدين أنا العاشق لا أطلب أجرًا

في العشق سوى أن أقتل فيك

أجيء إليك وقد لفظتني كل نساء الأرض

أنا الشحاذ أجيء إليك فضميني[103]

---

(101) حسن الأمراني، سأتيك بالسيف والأقحوان، ص 27، 28.

(102) يضم هذا الديوان ثلاث مجموعات شعرية، الزمان الجديد، صلوات المستضعفين، أوان النشيد، وقد كتبت القصائد ما بين 74 و1984 فهي إلى هذا تغطي حوالي عقد من الزمن من تجربته الشعرية، وقد تسعف القارئ في رصد التحول أو التطور الفكري والفني معًا خلال هذه الفترة.

- ينظر مقدمة ديوان الزمان الجديد، حسن الأمراني، ص 03.

(103) المصدر نفسه، ص 8، 9.

يجسد هذا النص بنية الانفصال والرغبة في الاتصال؛ الانفصال عن العالم الأرضي المادي، عن كل نسائه، والاتصال بفردوس الأنوثة الأسمى بالعالم الروحي اللامرئي، حيث يغدو الموت وسيلة للحياة الأسمى، يقول جلال الدين الرومي: "بالموت تتخلص النفس من فرديّتها، وتصبح جمعًا، وبالحب تخرج الذات نحو الآخر، الفردية حاجز بين الأنا والآخر الظمأ إلى الامتلاء، إلى الوجود المليء يدفع بالصوفي العاشق نحو الموت الذي يتوجّب عليه أن يعبره لكي ينتقل من الجزئي إلى الكلي، لكي ينتقل إلى الحياة"[104]، ولذلك أثر عن الحلاج قوله:

اقتلوني يـا ثقاني　　　إن في موتي حياتي

ومماتي في حيـاتي　　　وحياتي في ممـاتي

أنا عندي محو ذاتي　　　من أجلِّ المكرمات

وبقائي في صفاتي　　　من قبيح السيئات[105]

وهنا تأخذ المرأة أبعادًا رمزية جديدة، وتلتبس بعلاقات، وأشكال متعددة تتماهى مع الباطن وتداعياته، فإذا الجامد حيًا، والساكن متحركا تتفجر منه المعاني، ويغدو انجذاب الشاعر للمرأة بهذا الشكل العنيف رمز لانجذاب الروح إلى أصلها الذي صدرت منه[106] كما تغدو المرأة رمزًا للخلاص الذي ينشده الشاعر، والخلاص

---

(104) ينظر أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 107، 108.

(105) ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص 125.

(106) مَثل ابن عربي لذلك بقصة خلق حواء من آدم حيث يقول: "ولما ظهر جسم آدم ... ولم تكن فيه شهوة النكاح، وكان قد سبق في علم الحق إيجاد التوالد والتناسل والنكاح في هذه الدار، ... وعمر الله الموضع من آدم الذي خرجت منه

عند الصوفي يكون بالعودة إلى الأصل، وسبيله التحرر من أسر المادة، التحرر من الوجود بشروطه المادية إلى الوجود الروحي المثالي، التحرر من الزمن الراهن إلى الزمن المستقبلي (المطلق) الذي يجعل المرء ينخرط في أجواء روحية تشعره بالسكينة، والطمأنينة فكأنه في صلاة، يقول الشاعر (محمد علي الرباوي) معبرًا عن هذا المعنى اللطيف:

ابتسمي حتى أهزني فتساقط أحجاري، ويصفو جسدي
كوني دليلي مرة إلى الصلاة
وأخرجي سفينتي من تبج الفلاة
كوني دليلي، واجعلي مصباح قلبي
يستمد من عيونك الضياء
كوني إلى النور دليلي، كم إلى حضرته سعيتُ علني
أغوص في بنفسج الفناء[107]

حواء بالشهوة إليها، إذ لا يبقى في الوجود خلاء، فلما عمره بالهواء حن إليها حنينه إلى نفسه لأنها جزء منه، وحنت إليه لكونه موطنها الذي نشأت فيه".
– ينظر ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 1/ 124.

(107) محمد علي الرباوي، أول الغيث، منشورات المشكاة، المغرب 1995، ص 25.

د- لغة الجسد وفتنة العري:

عبر شعراء الصوفية القدامى عن الحب الإلهي بالرموز الحسية للمرأة، والتي ألفناها في الشعر الغزلي الصريح كوصف الغيد الحسان، والجفون الفاتكة، والخدود اليانعة، ... إلخ وهي صورة مادية تذكرنا بغزليات امرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، ولنا في ديوان ترجمان الأشواق لابن عربي أمثلة كثيرة من هذه الصور التي يجعلها الشاعر رمزًا للجمال الإلهي.

وفي العصر الحديث أفاد شعراؤنا من هذه الطاقات التعبيرية التي تتيحها لغة الجسد فقدموا لنا صورًا مادية للمرأة تطفح بالشهوة، والنزعة الشبقية التي لا ترى في المرأة إلا جسدًا لتحقيق المتعة الحسية، ولكنهم ألبسوا هذه الصور نزعة صوفية تتأتى من التصعيد الذي ألحق المظهر الفيزيائي للمرأة بالتجاه الروحانية الصوفية حيث يتروحن الجسد، ويبطل التعارض الموجود بين الجسد والروح؛ أي أنه يتم تجاوز ثنائية (الجسد والروح)، ومن التجارب المميزة في هذا المجال تجربة الشاعر التونسي (محمد الخالدي) في ديوان المرائي والمراقي التي تهدف إلى ترقية النفس، وتهذيب الذات بواسطة الفن الذي يغدو عند الشاعر "نحتا للكيان، وتوهجًا للنفس، وإجلاء لتطلعاتها، وأحلامها الشفافة، من أجل البقاء وإعادة ابتناء العالم، وخلقه من جديد"[108]؛ فالعالم عند الخالدي يتجدد بالشعر، وبالوهج الصوفي

(108) توفيق الزايجي، "التوهج الصوفي في المرائي والمراقي للشاعر محمد الخالدي"، مجلة رحاب المعرفة، تونس ع 10/ 1999، ص 61.

ينقض الشاعر العالم من الرتابة، والتكرار الآلي الجاف، ويكشف عما هو روحي، وجوهري في الحياة.

ديوان المرائي والمراقي يكشف لنا عن هويته الصوفية للوهلة الأولى سواء من خلال العنوان الرئيس "المرائي والمراقي" أو العناوين الفرعية مثل: "أعراس البرزخ، وفي عمر بن الفارض آخر السالكين، والسمي، وأحوال السمي، والمكاشفة، ومن رؤيا القطب، ومعراج -1-، والمريد ..."، ففيما يخص عنوان الديوان فدلالته الصوفية واضحة، فهو يتكون من كلمتين: المرائي جمع المرئى، وهو المشهد، والمراقي جمع مرقى، وهي الدرجة أو المقامات التي يقطعها الصوفي أثناء رحلته الروحية صوب المتعالي، فقصائد الديوان بهذا المعنى تتحول إلى مرائي تجلت للشاعر بعدما ارتقت روحه في درجات الحال الصوفي، وقد قدم الشاعر المرأى/المشهد على المرقى/الدرجة؛ لأن هدف الصوفي من ارتقاء هذه المقامات هو المشاهدة وقد تحققت للشاعر عبر خارطة هذا الديوان، وعناوينه الفرعية التي هي بمثابة الهوية للقصائد.

فالعنوان كما يقول الغذامي "يحمل لنا صورة من صور تفسير الشاعر لقصيدته، هو آخر ما يكتب من النص الشعري بعد أن تزول عن الشاعر حالة المخاض الكتابي ويفرغ مما يسميه بايرون بالحمم البركانية التي تحمي الشاعر من الجنون؛ لأن الكتابة هي البديل عن الانفجار النفسي بما أنها انفجار لغوي يوازي بل يفوق درجات الانفعال الذاتي، وإذا فرغ الشاعر من كتابة قصيدته راح يبحث

لما عن عنوان، هذا العنوان سوف يكون خلاصة دلالية لما يظن الشاعر أنه فحوى قصيدته، أو أنه الهاجس الذي تحوم حوله، فهو إذا يمثل تفسير الشاعر لنصه"[109].

الشاعر يعيش في ديوانه (المرائي والمراقي) أحوالاً روحية خاصة ترويها المرأة التي جعلها شاهدة على تجربته، ورمزًا لمواجيده الروحية، في هذا الديوان يقدم الخالدي تجربة متصلة الحلقات تنعدم فيها البداية والنهاية "حيث القصيدة لا تبدأ أو لا تنتهي، وإنما تتصل أجزاؤها الواحدة بالأخرى دون أن يلتحم بعضها ببعض، فقبل أن تكون بنية، هي عالم من الدهشة والافتتان، عالم انتظمته مجموعة من المكونات أهمها: العشق، الرحلة، الخمرة ... وهي موضوعات متداخلة لا يمكن الفصل بين حدودها"[110]، ويأتي موضوع العشق الإلهي في الصدارة، والذي يرمز له (بالمرأة) بطلة هذا العشق، ومنصة عروجه إلى المطلق، ونقطة تحوله من الناسوت إلى اللاهوت؛ أي من الحب المادي إلى الحب الروحي الذي لا يرتوي من معينه وكلما ظن أنه قد ارتوى زاده العشق ظمأ إلى بحاره.

وهذا العشق تلهبه، وتأجج ناره الأنثى التي جعلها الشاعر –كما أسلفنا– رمزًا للحب الإلهي الأسمى، يقول الشاعر:

قالت: هذه الليلة ينهض في جسدي

هرَمٌ من لذاتٍ ومباهج مبذُولة

---

(109) عبد الله محمد الغذامي، ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص 48.

(110) عزوز الشوالي، "الشعر التونسي المعاصر قصيدة الاشراق"، مجلة كتابات معاصرة، بيروت ع36 / مج 9 ، (شباط – آذار 1999) ، ص 98، 99.

فأنا الكعبةُ يقصدها العشاق، أنا

الكعبة رنّحها الشوق فمادت، فتعال نُقمْ

عرسًا للحبِّ، فقد أمْرعَ هذا الجسد الطافحُ

بالشهوة والعشق .. تعال وروِّ غليلهْ

ودخلنا في أبدٍ من فرحٍ

شفق شفَّ وتبر منضودُ

عبقٌ ينسابُ وظل ممدودُ

ما بين البرزخ والبرزخ تغفو مدنٌ

وتضيعُ حدود(111)

وهذا العشق رغم رموزه المادية فهو يسمو، ويرتفع حتى يبلغ البرزخ؛ عالم الأرواح بل إن المرأة يتلاشى طابعها الحسي، وتزول آثارها المادية فتغدو هي الكعبة مهوى أفئدة عشاق الله عز وجل، ومقصد الحجيج الذين يؤدون الشعيرة بطقوسها.

وأفضنا من عرفة

حتى المزدلفة

وسعينا سبعة أشواط

(111) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص04.

لهجين بذكر الحب يهزُّ جوالحنا[112]

وتتداخل قيمة الحب الإلهي بقيمة السكر التي هي وسيلة الشاعر للوصول إلى عالم الملكوت الإلهي ووسيلة للرؤيا الصوفية التي تتحقق في هذا النص في أعلى درجاتها، يقول الشاعر:

وشربنا من زمزم كأسًا فسكرنا

وركبنا الغيم ورددنا:

لا عاصم إلا الحب فعوذُوا بالحب من الأحزان

مادِنًا

بسوى الحبِّ ولم نعرف غير الحب طريقًا[113]

وهذا الحب يقود الشاعر إلى الرؤيا كما أسلفنا:

ودخلنا في لحظة وجد

فانداحت سجن وانشق سديم

فرأينا ما لم يره القديسون، رأينا

العرش غلالة نور شع، فضاء الملكوت ... رأينا

مُدنًا من بلور

---

[112] المصدر نفسه، ص08.

[113] المصدر نفسه، ص 08، 09.

وقصورًا من ذهب ... ورأينا

أودية من مرو وعقيق سالت وهجًا

وجبالاً من ياقوت ... ورأينا[114]

وبالعودة إلى المرجعية الصوفية نجد أن الرؤيا تقوم في نهايتها على (الفناء) الذي تحصل به المشاهدة، والتي تعني "رؤية الأشياء بدلائل التوحيد ورؤيته في الأشياء وحقيقتها اليقين من غير شك"[115].

المشاهدة هي أيضا أحد الفتوح التي يفتح بها الحق على المشاهد بعد المجاهدة، فتحقق له العلم واللذة، وفي النص السابق نلاحظ كيف تتحقق المشاهدة، فيرى الشاعر ما لم يره القديسون، يرى جنات الخلد، ونهر طوى، والعرش، ومدنا من بلور، وقصورًا من ذهب ...إلخ.

والمشاهدة في نص الخالدي هي ذلك الاستشراف الروحي للمستقبل، إنها محاولة للبحث عن الخلاص عبر ولادة جديدة (زمن جديد) تخلص الذات من الزمن الكائن.

وبذلك تؤسس الرؤية الصوفية لمبدأ الخلاص، والذي هو من المبادئ الأساسية التي تقوم عليها الكتابة الصوفية المعاصرة:

---

(114) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 09، 10.

(115) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص663.

لو كان لهذا العصر وليٌّ

كنت وليـه

لو كان لهذا العصر نبيٌّ

كنت نبيـه

لك أحوال ومراق لوعنت للصوفيينا

نزعوا الخرقة من ولـه[116]

ونلاحظ في هذا النص بـروز مقولـة الشـاعر الـنبي والـتي تحمـل أيضًـا رؤيـا الخلاص ويمكن تعليل تواتر ظاهرة النبوة في الشعر المعاصر بما تحمله هذه الظاهرة من دلالات روحية ومعان رؤيوية استشرافية وقيم نبيلة.

وكما يستحضر الخالدي حدث النبوة، يستحضر كذلك حـدث الـوحي النبـوي فيغدو الشعر رصدًا لتحولات الواقع، والتنبؤ بما يأتي ولا يأتي.

نحن إذن أمام "تجربة عشق نسجه الشاعر من دفقات شـعورية حسـية، ثـم مـن نور يمتد من الوجدان إلى العوالم العليا ... لكنه سرعان ما يخرج من عالم الأنوار اللدنية إلى عالم الأضواء الحسية تتعرى فيها الشمس فيقـيم لهـا طقـوس عبـادة دينية"[117].

---

(116) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص49.

(117) عزوز الشوالي، الشعر التونسي المعاصر، ص99.

قرأتْ "شمسُ" مواجدها

وقرأت طواسيني

نحن سنى الله وبدءُ التكوين

وسرى فينا نور فسمونا

فبلغنا العرش، امتزج النوران، فنحن العرشُ

ونحن ضياه

بل نحن مداهُ

وأطلَّ الخضر فحيّانا

وأشار فأجريت الأنهار

وأثقلت الأشجار

وضاء الفجرُ القطبيُّ فوشّحنا

صرنا الفجر القطبيّ

... وتعرت "شمس"

فأقيمت في الدنيا صلواتٌ خمس

واحدة لسنى "شمس"

وواحدة لمراكب "شمس"

وواحدة لمباهج "شمس"

وواحدة لمفاتن "شمس"

وواحدة لذرى مكة

هشت لما برزت شمس[118]

والشمس هنا قد تبدو في ظاهرها شمسًا طبيعية، إلا أن باطنها شمس روحية، ومن هنا فالحب والعشق في النص هو حب إلهي يستمد ملامحه من تجارب الصوفية، إنه حب هدفه كشف عالم (المراقي) والاتحاد بالمتعالي.

العشق يصبح في النص قربى، والحب يتحول إلى معراج للاتصال بالمطلق، فطوبى لمن جعل الحب طريقا، والنور سبيلاً:

فطوبى

لجميع العشاق، وطوبى

لمن اتخذ الحب طريقًا

والنور صديقا

طوبى لهمُو ... بلغوا طوبى

بلغوا نهر طوى وجنان الخلد ... فطوبى

---

(118) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 12، 13.

لهمو ... طوبى[119]

هذا النص يمثل فيه الرمز حالة عشقية تامة لها كثافةً دلالية تحيل على المرجعية الصوفية، وتبرز هذه الكثافة الدلالية في المعجم وفي الرؤية، ففي المعجم نجد عددًا من المفردات المستمدة من اللغة الصوفية مثل: المواجد، الطواسي، النور، العرش، الخضر، الفجر، اللامتناهي، السنى، الحب ...إلخ.

وفي الرؤية نجد مبدأ التجاوز الذي يتأسس عليه النص الشعري؛ أي تجاوز المعنى الظاهر الذي يحمله النص إلى المعنى الصوفي الباطن.

- **مبدأ التجاوز:** يعد القانون الأساسي في التجربة الشعرية الصوفية، ووفقًا لهذا المبدأ ينشأ الصراع بين المعنى الظاهر البسيط، والمعنى الباطن الذي يختفي وراء المعنى الظاهر باعتباره عرفانا لا يتأتى إلا بالقراءة الصوفية التأويلية، التي تكشف المضمر والخفي وتحدث فعل الصدمة في أفق تلقي القارئ "بين ما يقوله ظاهر النص، وما ينتهي إليه في عمقه"[120].

ولذلك فقد حفل ديوان الخالدي بهذا الحشد من الرموز المستمدة من المرأة (الرمز العام)، والتي تندس في ثنايا ذات الشاعر لتشيد عرسًا للحب فوق جسده الطافح بالعشق والشهوة.

قالت: هذي الليلة ينهض في جسدي

---

(119) المصدر نفسه، ص 08.

(120) وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 1995، ص 141.

هرم من لذات ومباهج مبذولة

فأنا الكعبة يقصدها العشاق، أنا

الكعبة نحها الشوق فمادت، فتعال نقم

عرسًا للحب، فقد أمرع هذا الجسد الطافح

بالشهوة والعشق ... تعال وروِّ غليله[121]

الشاعر هنا يمجد الجسد، ويحتفي بفتنة العري، فيغدو الجسد معبدًا للجمال يدخله الشاعر، ويذوب في أنواره الشفافة ليروي غليله من النبع الإلهي الفياض، وهنا يقف الشاعر على لحظة الميلاد، والخلق الجديد، وظهور ما هو خفي في هذا الوجود، فيتوحد الشاعر المتشوق إلى اللذة، والمتعة الروحية بهذا الجسد:

وتعرت شمس

فإذا الدنيا عرس

جن الليل فوشحها، عانق قامتها ولهًا

واتحد الجسدان[122]

والشمس في هذا النص رمز للجوهر الأنثوي الذي يملأ الكون، فغدا بذلك رمزًا غزليًا يغني عن الكلام المعسول الذي يتطلبه فعل الغواية، والذي يختزله

---

(121) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 04.

(122) المصدر نفسه، ص 06.

الخالدي في هذا الاسم (شمس)، هذا الاسم السحري الذي يضفي على المرأة طابع الجمال المثالي، باعتبار أن الجمال مدخل رئيس إلى العشق.

يبدو الشاعر إذن مفتونا بالشمس، التي هي مصدر النور، وفي النص رمز للكشف والرؤى الروحية في هذا العالم الذي يسيطر عليه الظلام، وتكتنفه العتمة، وهذا يفسر لنا هذا النزوع القوي للنور عند الخالدي، والذي يطالعنا من القصيدة الأولى:

كان النور حجابا للنور

فسحنا

تتلقفنا موجة نور

لتشيل بنا موجة نور

ما بين النور، وبين النور مدارج من نور

أنى سرنا حاصرنا النور فصرنا قبسيْ نور

يلجان النور ويمتزجان بسيل النور(123)

وفي قصيلة عمر بن الفارض نقرأ كذلك قوله:

ما للفضاء توهج

أترى سناه

(123) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 10.

عمرٌ المدى فإذا المقطم شعلة

وإذا البوادي من جوى

عبق وعودٌ ناضج الأنداء؟؟[124]

وفي قصيدة فصول من سيرة الورديث نقرأ:

كبريتهم حطب وكبريتي لهب

النور واليخضور بعض مباهجي أو ما تراني

إمّا فطرتُ تبرجت من سكرها الأرضون

وانبسطت فكل الأرض نور شعشعاني

فتن من الأنوار والألوان تهبط في يديا

ورؤى تجيء كأنها فلق الصباح[125]

هكذا يتردد النور على امتداد الديوان بصيغ مختلفة، وتعابير متعددة منها: النور والصبح، والاشراق، و الشمس، و السنى، وأقمار، والوهج، والنار، واللهب، والضياء الفجر، والضوء، والنجوم، والبلور، والصباح، والدر، والجمان، والذهب، والشفق ...إلخ.

---

(124) المصدر نفسه، ص 45.

(125) المصدر نفسه، ص 26.

هناك إذن شغف واضح عند الشاعر بالنور، والذي أورده كما رأينا بصيغ كثيرة جدًا، وأحيانًا يكرر الصيغة الواحدة مرات عدة، كما هي الحال بالنسبة للنور، الشمس والبلور، وهي جميعها رموز للقيم الإنسانية النبيلة، ولكل ما يهذب النفس، ويسمو بالروح وسنعود لهذا الرمز في الفصل الخاص بالرحلة كونه يحمل دلالة الارتحال الدائم في الفضاء والارتقاء في الفضائل.

وعليه فإن الحب إذن، هو طريق الرؤيا به تسري الروح في الأجساد الميتة، وبفضله تدب الحياة، والحركة في الكون، وفي عناصر الطبيعة، ولذلك رأينا كيف أن الشاعر يلوذ بالمرأة ويحتفي بجسدها الطافح بالفتنة والجمال، وهو في استحضاره لصورة المرأة، وجسدها إنما يستحضر المعاني الروحية السامية التي ترمز إليها المرأة، باعتبارها بديلا يوتيبيا للواقع البائس، "فالهروب إلى الأنثى هو رد فعل الذات المنكسرة، والتجاؤها إلى احتساء نبيذ الشهوة هو مجرد تعويض عن الفردوس المفقود"[126]. يقول الشاعر:

توجنا الحبُّ وباركنا فسرت فينا

روح الله فنحن تجليه وفيض سناه

غمر الكون فهشت أقمار وشموس

فرحًا بلقاه

ودخلنا في لحظة وجد

---

(126) عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 88.

فانداحت سجف وانشق سديمٌ

فرأينا ما لم يره القديسون، رأينا

جنات الخلد ونهر طوى ... ورأينا[127]

نختم دراستنا في هذا الفصل بديوان "ولعينيك هذا الفيض" لعثمان لوصيف الذي تمثل فيه المرأة ملمحًا أساسيًا، فهو أناشيد في الحب تمثل رد فعل الذات التي أصابها الانكسار بسبب وطأة الواقع فالتجأت إلى المرأة النبع الإلهي المشرق بالفيوضات الروحية، "وصورة الله في بهو المرآة"[128]، المرأة /الكعبة التي يتوافد إليها الحجيج، والشعراء، والمتصوفة، والمتميون أفواجا أفواجًا يدخلون في الإحرام متعريين من المخيط، والمحيط طائفين عاكفين ركعًا سجدًا في محرابها القدسي، وهي لا تقبل من عشاقها إلا أن ينحروا نجائب أفئدتهم، أي الموت على مذبح العشق.

وتستوقفنا في النص السابق العيون لكونها السمة الأنثوية المميزة للمرأة، وهي هنا تغدو رمزًا صوفيا يحيلنا على المعاني الروحية للمرأة، وكما نلاحظ فإن هذا الرمز يتخذ منحًا تصاعديًا من الدلالة المادية إلى المعاني الروحية.

وهكذا يؤول الرمز إلى طبيعته الأساسية، وهي التأليف بين السماوي والأرضي، بين المادي والروحي، إنها بمثابة صاري سفينة تقود العاشق إلى خلجان الروح، ومدائن الأنوار، يقول الشاعر:

---

(127) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 09.

(128) عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر، ط1، 1999، ص34.

آه عيناك نضّاحتان

بالرؤى ... والألوان

فيروزتان تتنديان

ونجمتان تتغامزان

فينجذب الشعراء

مصعوقين

مثل الدراويش

إلى مدارهما الآسر[129]

وإذا كان الشاعر يتعلق بالجانب المادي في المرأة ممثلاً في العيون، فإنه يجعلها وسيطا جماليا للوصول إلى الجمال المطلق، لأن المرأة في التصور الصوفي تعد "تجسيدًا فيزيائيا لتجل إلهي يتنوع ظهوره فيما لا يتناهى من الصور"[130]، ولذلك فلا عجب أن نجد هذا التعلق القوي عند الشاعر بجمال المرأة، وبعيونها خاصة، يقول الشاعر في المقطع السادس:

عيناك ..

سماوات قزحيّة

---

[129] عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص30.

[130] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 202.

فيهما تعترش الأغاني

وتتفتق الغوايات

يداك ..

حنان الطبيعة في أوج صبوتها

خصلاتك الطائشة

صورة حيّة لأيامي الحيّرى

لخطواتي الضالة(131)

ويقول في المقطع الثالث، واصفًا جسد المرأة مبحرًا في تفاصيله:

جسدُك المتفتّح الآن

على كل الجهات

مثل نيلوفرة كبيرة

تفترش ماءً

غرقت فيه ملايينُ الشموس

جسدُكِ ..

يا رضوضا عاجيةً .. ملتهبةً

---

(131) عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص20.

يا فطرا ينمو في ضحى المرآة

ويا كمنجة تتأوّهُ

بين الأصابع النحاسيَّة

للريح المجنونة .. الشَّبقية

جَسَدُكِ ..

حبُّ رمّان

عصارةُ برقوق معتّقِ

لبأ ينعقد

خمير .. إكسيريّ

وفتيت من سوسن وكرز(132)

الشاعر يمجد الجسد، ويعطيه سيادة مطلقة في إنتاج المعرفة، وتوسيع إمكاناتها كتابيا ووجوديًا، وهذا التمجيد للجسد بهذا الشكل المفرط يكشف لنا عن فقدان الشاعر الارتواء من المرأة بالمفهوم الصوفي؛ أي المرأة المجردة من الإطار المادي، والتي تحقق تجلي الجمال في طابع جلالي، وظهور الجلال في طابع جمالي، ولعل هذا ما عبر عنه (كوربان): "بالرؤية الروحية للمحسوس، والرؤية الحسية للروحي"(133).

(132) المصدر نفسه، ص11، 12.

(133) ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 207.

فنلمس في النص السابق أن الخطاب يتوجه إلى (جسد المرأة)، فيذكر: العينين، واليدين، وخصلات الشعر، النهدين ...إلخ، إلى حد يتحول فيه الجسد إلى إله معبود:

آه يا امرأة المناسك

والنوافل

يا وثنا روحانيًا

ويا معبودًا

لا يغفر إلا لمن جُنَّ

بالإغماء في محرابه(134)

والشاعر في النصين يكثف الصورة الحسية الشبقية للمرأة من خلال ذلك التتبع الدقيق لتفاصيل الأنوثة في المرأة، وهو بذلك "يعمل على تكريس خطاب العشق الذكوري في الثقافة العربية، والذي نحت نموذجًا واحدًا للمرأة لا يكاد يحيد عنه"(135)، وهو نموذج يحتفي بالجسد إلى حد الجنون، بسبب عنف العشق الذي يحمله الشاعر للمرأة.

وهكذا فإن الشعر الصوفي الذي يتخذ من المرأة رمزًا في شعرنا المغاربي يتخذ شكلين هما: التجربة العذرية كما هي الحال عند محمد علي الرباوي، وحسن

(134) عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص36.

(135) سليمان القرشي، "الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية بين الجمالي والقدسي"، مجلة فكر ونقد، ع40 /يونيو 2000، ص56.

الأمراني، والتجربة الحسية، كما رأينا عند لوصيف، فالتسامي في الحب الصوفي "لم يمنع من الحضور المكثف للجسد، وتقاطيعه في التجربتين الصوفية، والعذرية، وإن باختلاف في الرؤيتين، وتباين في التجربتين، إذ كان الجسد في التجربة العذرية رمزًا للحرمان واللاتواصل بينما تميز حضوره في التجربة الصوفية بالدور الجديد الذي أسند إليه؛ إذ اتخذ الجسد /المرأة مجلى من مجالي الجمال، ومقامًا من مقاماته التي شدت انتباه الصوفي واستعبدت اهتمامه"[136].

ولنا في ابن عربي خير مثال لهذا الحب الصوفي "فإنه ولع بجمال فتاة حجازية، وتغزل بها، ولكن على الطريقة الصوفية، فكان يرى في ألوان الجمال الجسدي معاني الجمال الروحي متخذا من ذلك سبيله إلى التفكير في الخير المطلق، والجمال المنزه عن الكيف"[137].

ولعل هذا التأليف بين صورتي المرأة (الصورة المادية، والروحية) هو الذي جعل الجسد يأخذ هذه المنزلة في الشعر المغاربي المعاصر، يقول الشاعر عازفًا على وتر الجسد:

وتعرّيتُ

تقدمت إلى ينبوعها الطُّهْرِ

بعين غاوية

---

(136) سليمان القرشي، "الحضور الأنثوي في التجربة الصوفية"، مجلة فكر ونقد، ص 57.

(137) محمد غنيمي هلال، ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة، بيروت 1980، ص203.

قلتُ: ماذا ؟

وتنشقت حنين اللهب الأول

صليتُ على دين المجانين

وجعلت العشق ربًّا

ثم قدمت القرابين

ومرّغتُ دمي في الساقيه.[138]

في هذا النص يتجرد الشاعر من كل ما يثقل ذاته من أدران المادة، ويتحرر من قيود الجسد، ويقبل على ينابيع الطهر ليغسل ذاته من بحر الجمال المطلق، "فالعري معناه التجرد من كل ما له علاقة بالخارج لتغطس في كيان الداخل (الباطن) حاملة معها وجدًا حارًا ولهفة لا متناهية، ويعتريها شعور بالامتلاء، والنشوة، والرغبة في السكر، مثلما لم يسكر الناس من قبل"[139] وتغدو المرأة رمزًا لهذا الباطن، بل تغدو ربًا يسعى إليه الشاعر متوسلاً بالصلوات والقرابين، وبذلك يؤسس الشاعر لطقس خاص من خلال تقديم الجسد قربانًا على مذبح الخلود "ومرغت دمي في الساقيه"، وبذلك يبلغ الشاعر أقصى درجات الفناء والتوحد بالمطلق، بالجسد الكبير أي العالم، وتغدو المرأة سلمًا يرتقيه السالك للعبور إلى هذا العالم الذي

(138) عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ط 1997، ص 7، 8.

(139) عبد القادر فيدوح، الرؤيا والتأويل، ص 85، 86.

تشتاق إليه الروح العطشى إلى الفيض والاشراق، والمتطلعة إلى مغادرة العالم المادي إلى العالم الروحي، عالم البدايات الأولى للرمل والصحراء والشمس.

ليد عذراء تمتد إلى الشمس
تعيد الرغبة الأولى
وألوان النجوم الزاهية
ثم يجلوني صبيًا يتغاوى
ونبيا يسبق البرق[140]

وهنا تتضح دلالة (الظمأ) الذي يسيطر على الشاعر، إنه ظمأ للمعاني الإنسانية والمثل العليا التي أصبحت مفقودة في واقع الشاعر، ظمأ للوجه الآخر للوجود، الوجه الخفي المستتر، ظمأ للمعاني اللامتناهية، التي لا تستطيع أية قراءة الزعم بأنها أدركتها، وأحاطت بها ولذلك يبقى النص منفتحًا على إمكانات تأويلية متعددة، لأن الرمز احتمالي لا قطعي الدلالة.

---

[140] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 09.

الفصل الرابع

رمز الخمرة

1- الخمرة في الشعر الصوفي القديم

احتلت الخمرة حيزا هاما في الشعر الصوفي المعاصر، واتخذت دلالات جديدة خرجت بها إلى عالم الرمز الصوفي بحيث أصبحت الخمرة "وسيلة من وسائل التغلب على الهموم النفسية التي يعانيها المرء في هذا العصر الموبوء، الذي لفظ أخياره، فكان تخدير العقل الملجأ الوحيد للخلاص من هاجس الرعب، ومن رتابة الوضع"[1].

ورمز الخمرة قديم في الشعر الصوفي حيث تطالعنا اللغة الخمرية بعد أن أشربت طابع الرمز في أشعار الحلاج، وعمر بن الفارض، فعن أبي الحسن الحلواني قال: حضرت الحلاج يوم وقعته، فأتي به مسلسلا مقيدا، وهو يتبختر في قيده، وهو يضحك ويقول:

نَـدِيمِي غَيْر مَنْسُوبِ   إلى شَيءٍ مِـنَ الحَـيْفِ
سَقَـانِي مِثْلمَا يَشْـر   بُ، فِعْلَ الضَّيْفِ بالضّيفِ
فَلمَّا دَارَتْ الكَـأسُ   دَعَا بِالنِّطْـعِ وَالسَّيْـفِ

---

[1] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 72.

كَذَا مَنْ يَشْـرَبُ الرَّا   حَ مَعَ التّنينِ في الصّيفِ[2]

في هذه الأبيات يستعير الحلاج الكثير من ألفاظ الخمرة، والسكر التي شاعت في شعر أبي نواس مثل: النديم، والساقي، والدوران، والشرب، والراح .. ، ويجعلها رموزا دالة على المحبة الإلهية، كما نجد في هذا النص للشاعر (أبي مدين التلمساني):

هي الخمرُ لَمْ تُعْرف بِكرْم يخُصُّها
ولَمْ يجلّها رَاحٌ ولم تَعْرِف الدُّنّا
مُشعْشَعةٌ يَكْسُو الوُجُوهَ جَـمَالُها
وَفي كُلّ شَيْءٍ منْ لَطافَتها مَعْنى
حَضَرْنا فَغِبْنا عِنْد دُوْرِ كُـؤُوسِها
وَعُدْنا كَأنّا لاَ حَضَرْنا وَلاَ غِبْنَا
وَأبْدَتْ لَنَا فِي كُل شَيءٍ إشَـارَةً
وَمَا احْتَجبتْ إلاَّ بِأنفُسِنا عَـنّا
وَلَمْ تُطِـق الأفْـهَامُ تَعْبيرَ كُنْهِهَا
وَلكِنَّها لاَذتْ بِألطَافِها الحُسْنَى[3]

---

[2] ينظر ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج والطواسين، ص 45.

[3] ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 359.

والخمرة في هذه الحال تتجاوز المكان، والزمان، فهي خمرة قديمة أزلية بسببها يحدث السكر، فيغيب العقل، ويفنى الوجود أمام تجلي الجمال المطلق.

وفي العرفانية الصوفية تحليل نفسي واسع لظاهرة السكر بوصفها من الأحوال الذاتية العليا، وهنا نكتفي بالإشارة إلى أن السكر هو تلك النشوة التي تفيض عن النفس، بعد أن تكون قد امتلأت بمحبة الله عز وجل، يقول صاحب الرسالة القشرية:

"والسكر غيبة بوارد[4] قوي ... والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بصفة الجمال حصل السكر وطربت الروح، وهام القلب"[5]، وفي السكر الناشئ عن كشف الجمال قالوا:

فصَحْوُك منْ لفْظِي هو الوصْلُ كلّهُ   وسُكْرِكَ منْ لحظِي يُبيحُ لكَ الشُّرْبَا
فَمَا مَلّ سَاقِيهَا ومَا مَلّ شَارِبُ   عُقارَ لَحَاظِ كأسُه يُسْكِرُ اللُّبَا

وأنشدوا:

لي سكرَتانِ وللنُّدمَانِ واحِدةُ   شَيءُ خُصِصْتُ بهِ مِنْ بينِهُمْ وحْدِي

وأنشدوا كذلك:

---

[4] الوارد: ما يرد على القلب من كل اسم إلهي، فالكلام عليه بما هو وارد لا بما ورد، فقد يرد بصحو وبسكر، وبقبض ... وبأمور لا تحصى وكلها واردات، وكل وارد إلهي لا يأتي إلا بفائدة، والفائدة التي تعم كل وارد ما يحصل عند الوارد عليه من العلم من ذلك الورود".

- ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 1203 .

[5] القشيري، الرسالة القشيرية، ص 71.

سُكرانِ: سكرُ هوَى وسُكرُ مُدَامةٍ فَمتَى يفيـقُ فتَـى بهِ سكْـرانِ[6]

وهكذا فالسكر إذن هو إنتشاء الصوفي (المحب) بمشاهدة جمال المحبوب، ومطالعة تجليه في الأعيان، إنه دهشة وانبهار، وحيرة ووله، وهيجان تنخنس معه قوى العقل بقوة الحال المسكر، وفي السكر يلم بالباطن نشاط هائل، وفرح زائد يطلق للصوفي العنان فتكتسب لغته طرائق جديدة في التعبير"[7] حيث أنهم استعاروا لغة الشعر الخمري، ولكنهم أفرغوها من دلالتها التاريخية، ورمزوا بها لتلك النشوة التي تغمر نفس الصوفي عندما تمتلئ بحب الله، وقد عبر الصوفية عن أحوال هذه النشوة بمصطلحات متقابلة مثل: الغيبة، والحضور، والصحو والسكر وغيرها، وقد جمع الحلاج ذلك في هذه الأبيات:

وسُكر ثم صحْوُ ثم شَوْقُ وقُرْبُ ثم وصْلُ ثم أُنسُ

وقَبضُ ثم بسْطُ ثم محْـوُ وفَرْقُ ثم جمْعُ ثم طَمْسُ[8]

والشراب الصوفي ليس خمرا تدير الرأس وتثقل الحواس ، وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس توقظ النفس ، وتنعش الوجدان وتجلو عين البصيرة ، وتفتح أمام القلب أرحب الآفاق"[9].

---

[6] ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتابه الطواسين، ص 141، 142.

[7] عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، ص 136.

[8] الحلاج، الديوان، ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ص 141، 142.

[9] عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص 200.

ولذلك فإذا كان السكر لدى الخمار هي بفعل ما شربه من المسكرات، فإن السكر لدى المتصوف يتحقق كلما تحقق القرب من الحقائق الإلهية، ولذلك عبر المتصوفة عن قربهم ووجدهم بالرمز الخمري، فكما يسكر المخمور بالشراب، يسكر الصوفي بالمحبة الإلهية، وينتج عن ذلك الغياب عن الوعي، وعن الجسد معا، وهذا يولد ما يعرف عند الصوفية بالشطح[10] "والذي ينشأ عند مشاهدة الجمال المطلق ومطالعة تجلياته في الأعيان، وأنه ليبدو مصحوبا بالدهش، والغبطة، والهيمان، والوله، وكلها ظواهر يطيش معها العقل، وينطمس نوره بقوة الوارد المسكر، والحال المغيب، وفي هذا الوجد الإلهي يصاب الباطن بنشاط هائل، وفرح زائد يخرج الصوفي عن طوره مما يطلق له العنان، فيعبر عما يجد بلغة مشكلة، وألفاظ مستغربة "[11].

ولعمر بن الفارض قصيدة خمرية مشهورة تمثل مرحلة اكتمال الرمز الخمري في الشعر الصوفي، نأخذ منها هذا المقطع:

شربنا على ذكر الحبيب مدامة   سكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم
لها البدر كأس وهي شمس يديرها   هلال وكم يبدو وإذا مزجت نجم
ولولا شذاها ما اهتديت لحانها   ولولا سناها ما تخيلها الوهم

---

[10] الشطح: لفظة مأخوذة من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم، فعبروا عن وجدهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها"
- ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 650.

[11] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 351.

فإن ذكرت في الحي أصبح أهله نشاوى ولا عار عليهم ولا إثم

ولو نظر الندمان ختم إنائها لأسكرهم من دونها ذلك الختم

ولو نضحوا منها ثرى قبر ميت لعادت إليه الروح وانتعش الجسم[12]

فهذه الخمرة، خمرة روحية خاصة وصفها الشاعر بأنها شمس مشرقة كأسها البدر، لا تدرك بالحس، ولولا إشراقها لما تخيلها الوهم ، وهي تسكر القوم لمجرد ذكر اسمها، أو النظر في إنائها ، وتحيي الموتى في القبور، وغير ذلك من الصفات العرفانية المسقطة على هذه الخمرة الإلهية التي يهيم بها القلب لا الجسد ، وتجعل صاحبها يعيش حالا من الأنس، والطرب الروحي بفعل تأثيرها العنيف على نفوس العارفين، والسالكين الذين جمعهم شراب المحبة الإلهية.

"وعلى هذا النحو ينحل ما ذكره ابن الفارض في ميميته إلى ضرب من التكافؤ بين البنية الحسية للأشياء في قربها ومباشرتها، والبنية العرفانية المرموزة، وهي التي في ضوئها يؤول ما نسب الشاعر إلى الخمر من خصائص وصفات، إلى كيفيات يسيطر عليها طابع التلويح الرمزي"[13]، وهكذا يغدو الخمر في الشعر الصوفي رمزا يشير إلى المحبة الإلهية، والعرفان الصوفي، ويوحد بين الحسي والمعنوي، مثلما كانت المرأة من قبل رمزاً للحب الإلهي الذي يفيض على العارفين، وإذا كان

---

[12] ديوان ابن الفارض، نقلاً عن عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 366، 367.

[13] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 369.

الصوفي يفقد قلبه بالعشق ، فإنه يفقد عقله بالسكر ، وهنا يحدث الفناء في المحبوب المطلق.

ويميز القشيري بين حالة السكر، وحالة الغيبة: "فالغيبة قد تكون للعباد بما يغلب على قلوبهم من موجب الرغبة والرهبة، ومقتضيات الخوف والرجاء، والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجيد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر، وهام القلب"[14]، وهنا يطلق الصوفي العنان لشطحاته، فيعبر عن وجده بلغة غامضة وألفاظ مبهمة غريبة، تبرز عطشه إلى الفناء في حضن الألوهية.

2- التلويحات الخمرية في شعرنا المعاصر

إن الكتابة الصوفية تجربة للوصول إلى المطلق ، ولذلك يكثر في هذه الكتابة استخدام الرمز الصوفي الذي هو شكل للاتجاه نحو أعمق الأشياء، والبحث عن المعاني البعيدة، وقد رأينا في الفصل السابق كيف عاد الشاعر المعاصر إلى رمز المرأة، وفي هذا الفصل نتناول التلويحات الخمرية في هذا الشعر، وسنرى كيف اتخذ الشاعر الصوفي المعاصر من الخمرة رمزًا لهمومه وقضاياه القديمة والجديدة.

وهذا جعل الرمز يبقى حيا قادرا على الإيحاء وإمداد المبدعين بأبعاد جديدة؛ لأن المعاني الجديدة هي ما يجب أن يميز أي تناول للرمز، ولذلك فإننا نعتقد أن الإضافات الجديدة المتصلة برؤية الشاعر المعاصر هي التي تعطي للرمز قيمته، وتمنحه أبعادًا جديدة.

---

[14] القشيري، الرسالة القشيرية، ص 38.

التجربة الشعرية الصوفية بهذا الشكل تغدو تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة، لغة تنطلق من الداخل من عمق التجربة الشعرية، لا من خارجها، إنها أفق مفتوح على المطلق واللانهاية، ومعراج يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف العلوية "وعلى هذا لا تكون اللغة كما يرى بعض الصوفية عقبة أرضية تحول بيننا وإدراك العلو ، بل على العكس من ذلك تضعنا اللغة في حضرة وجود يدهشنا بقربه وبعده، بعلوه ومحايثته، بانكشافه واحتجابه"[15].

وحين نتعامل مع الشعر الصوفي ينبغي أن نضع في الاعتبار أن القراءة التقليدية لهذا الشعر لا تقدم لنا شيئا ذا بال إذ ينبغي الاعتماد على القراءة التأويلية، وبهذا يصبح النص أفقًا مفتوحًا لتعدد القراءة.

فإذا أخذنا الخمرة مثلا وجدناها "تقتلعنا من وحل الأشياء العادية وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أن المرئي وجه اللامرئي، وأن الملموس تفتح لغير الملموس ، فما نراه ونحسه ليس إلا عتبة لما لا نراه، ولا نحسه وتجتاز بنا هذه العتبة حيث تزول الفواصل، ويصبح الباطن والظاهر واحدًا"[16].

ومن التجارب الرائدة في الشعر المغاربي التي بعثت الكتابة الصوفية في العصر الحديث، تجربة الشاعر التونسي (محمد الغزي)، وصوفية الغزي استمرار للكتابة الصوفية الإسلامية فهي تكرر تجربة الحب الصوفي، الذي يتخذ السكر

---

[15] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 65.

[16] نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 243.

وسيلة له، حيث ينصهر في تجربة السكر الروحي والانتشاء بالعشق الإلهي على غرار ابن عربي، وعمر بن الفارض، وغيرهما من أقطاب الشعر الصوفي.

ومن الأمثلة البارزة في مجال توظيف الرمز الصوفي عامة ورمز الخمرة خاصة ديوان "كثير هذا القليل الذي أخذت" حيث يقول:

لأنك سقيتني كلّ هذا الشراب

قرعت من السكر أبواب كل البيوت

وأخطأت بابي[17]

هذا النص يستهل به (محمد الغزي) ديوانه كتوقيع يسم به تجربته بالسمة الصوفية منذ البداية، وهذه السمة تظهر من خلال العنوان (سُكْرُ)، الذي يتحول إلى رمز للدلالة على الحب الصوفي؛ لأن السكر وسيلة لبلوغ حال الانتشاء بخمرة الحب الصوفي، ولذلك جعله الشاعر رَمْزاً لما يعانيه السالك في بحار الحب الإلهي، لكن السكر لا يوصل دائما إلى الهدف، فيبقَى الشاعر يتلضى بحرقه السؤال، ساعيا لبلوغ هذه الدرجة العليا التي لا يبلغها إلا العارفون، وفي القصيدة الموالية يستحضر الشاعر كذلك رمز الخمرة، حيث يقول في قصيدة "الحانة":

من أربعين خلت

نخرج كل ليلة من باب حانته

---

[17] محمد الغزي، كثير هذا القليل الذي أخذت، دار سراس للنشر، تونس 1999، ص 07.

ألسنة معقودة وأعينا ذاهلة

من أربعين خلت

نطوف كل ليلة نبحث عن بيتنا

حتى إذا لم نستدل الدّرب

قادتنا إلى أبوابه السابلة.[18]

وعنوان القصيدة يشي بدلالة النص الذي يبدو أنه يتناول موضوع الخمرة، وكلمة الحانة واضحة الدلالة على السكر ولكن الحانة التي يقصدها الشاعر ليست حانة مادية، وإنما هي حانة روحية تعبر عن رؤيا الشاعر التي تصدر عن حالات من التأمل بينه والوجود، حيث تصيب الشاعر الدهشة، ويعتريه الذهول، وما كان الشاعر يصل إلى تلك الحال لولا امتلاء قلبه بحب الله.

وإذن، فإن السكر ثمرة هذه المحبة، فالشاعر يسكر عند مطالعته الجمال الإلهي ومشاهدة تجلياته في الأعيان فتصيبه الدهشة، والغبطة، والهيمان، وكلها أحوال يغيب فيها العقل، فتفضي إلى العوالم الروحية، وتغري بمزيد من الشرب يقول الغزي:

سلسل بأقداحي الشراب فليلنا عما قريب مؤذن بصباح

وارفق بأرواح الندامى فهي في لطف الطّلا وهشاشة الأقداح

[18] المصدر نفسه، ص 10.

واعطف على الصاحي الحزين فإنما أولى بعطف الشاربين الصّاحي[19]

يجعل الشاعر هنا من الخمرة رمزا لنسيان إحباطات الذات الحزينة، ولذلك تكون أهم الصفات الرؤيوية المسقطة على الخمرة في هذه الحال "أن ذكرها يبدد الهموم والأحزان، ويهيئ لشاربها أسباب الفرح والغبطة"[20]، ولذلك فإن الشاعر يغرق في بحار الخمرة لنسيان الهموم والأحزان والتخفيف من هول الفجيعة، يقول محمد علي الرباوي في ديوان "الأحجاب الفوارة":

آه خليلي ناولني الكأس فإن عظامي
تشكو ظمأ قتالا، ناولني الكأس عساها
تمخر أدغال رمادي، ناولنيها .. قد
ينفذ ما بقرارتها، وتظل ضلوعي تبحث
عن الكأس أخرى تطفئ ما بخمائلها من
لهب ثجاج، ناولني الكأس، ولا تسق
فيا في ذاتي سرًا إن أمكن أن تسقيها
بالجهر، فليس على المجنون ملام

---

[19] محمد الغزي، كثير هذا القليل الذي أخذت، ص 33، 34.
[20] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 368.

ناولني الكأس ولا تسأل ما فعلت

بشوارعي الأيام[21]

المعاني في هذا النص لا تكشف عن هويتها مباشرة بل تحتجب خلف الأستار، ولا تبدو إلا في هذه الصور المجازية التي تختفي وراءها مدلولات متعددة؛ فالأشياء تتجرد من تشيئها والألفاظ تتجرد من لحائها لتكتسي دلالات جديدة مشرقة بفيوضاتها الصافية "وبما أن المجاز احتمالي [كما يقول أدونيس] فإنه لا يؤدي إلى تقديم أي جواب قاطع، ذلك أنه في ذاته مجال لصراع المتناقضات الدلالية، وهكذا لا يولد المجاز إلا مزيدا من الأسئلة"[22]، وهذا يقتضي منا تشريح البنى العميقة للنص للكشف عند المعنى المستتر، فالمضامين في النص السابق رغم أنها تبدو مضامين حسية، فإنها تقع في تماس مع مدلولات تجربة الشاعر المتشبعة بالفيض الصوفي.

فالدلالة السطحية المباشرة للنص تدور حول موضوع الخمرة، والسكر الذي يذكرنا بخمريات أبي نواس، والتناص واضح للعيان في هذه الأبيات مع بيت أبي نواس المشهور:

أسقني خمرا وقل لي هي الخمر ولا تسقني سرا إذا أمكن الجهر

---

(21) محمد علي الرباوي، الأحجار الفوارة، منشورات المشكاة، وجدة 1991، ص 36.

(22) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 144.

أما الدلالة العميقة فتنطوي على قيمة رمزية خاصة تشير إلى الحب الروحي الذي يجتاح كيان الشاعر، ويفضي به إلى حالة السكر والنشوة بخمرة المحبة الإلهية. وهذا يؤسس لمبدإ التجاوز الذي يقوم عليه الخطاب الصوفي، ونعني بذلك تجاوز عالم الظاهر إلى عالم الباطن، أو مقولة السلب فالشاعر "يقدم الحالة ويوهم بها ثم ما يلبث أن ينقلب عليها لينفيها ويقرر نقيضها، وهو إذ يفعل ذلك فإنه يستحوذ على المتلقي، ويحقق فيه فعل الصدمة الناتج عن وجود شقة بين ما يقوله ظاهر النص، وما ينتهي إليه في عُمقه"[23].

هذه الآلية هي جوهر النشاط الصوفي الذي هو حركة دائبة ونزوع مستمر إلى التجاوز والعلو على عالم المادة "وهنا يتجسد مبدأ الخلاص الذي هو عودة إلى الأصل، سبيلها الانعتاق من ظلمات المادة والانتهاء من الوجود ضمن شروط هذا العالم ومنطقه، ليعود الصوفي إلى الحال المثال"[24] حال الفناء في أحضان المطلق.

وهكذا تغدو الخمرة رمزا للتجربَة الصوفية التي تهدف للوصول إلى المحبة الإلهية التي هي "قوام العالم، ومركز الدائرة، ولبُاب الوجود، وخطاب كن فيكون"[25] تجربة تعيد للإنسان وحدته المفتقدة معرفيا مع الأشياء التي تحيط به في هذا الكون الفسيح، وتحقق إدراك أسرار الملكوت والفناء في المطلق.

من يغسلني بشآبيب الكأس عسى تحرق

---

[23] وفيق سليطين، الشعر الصوفي بين مفهومي الاتصال والتوحد، ص 141.

[24] المرجع نفسه، ص 109.

[25] عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، ص 137.

ذاتي عند قراراتها البيضاء فأرتاح قليلا من

أدغالك، إذا تمنح هذي الكأس الوهاجة

تاج الملك، وأسرار الملكوت ؟[26]

وهذا الفناء عن المظهر هو من الناحية الأخرى بقاء بالحقيقة والجوهر، أي أن غياب الذات (الشكل) هو حضور للمطلق (الجوهر)، والملاحظ أن الخمرة تصبح رمزًا للفناء، فالصوفي "بشربه لها يلاشي ضيقه وانغلاقه، أي أنها حقيقة هي التي تشربه بشربه لها، فتطلقه من وثاق العقل وتحرره من حصار الاجتماعي"[27]، ولذلك يدعو الرباوي ربه في "نشيد الدخول" أن يبعد نفسه عنه ويملأ كأسه من خمرة محبته:

ربي .. أبعد عني نفسي

واملأ من وجهك كأسي

في سفري الممتد من الزمن الآتي

حتى أمسي[28]

ومن هنا فإن استدعاء الرباوي للخمرة استدعاء لفعلها وأثرها في نفوس الشاربين حيث أنها تسكر وتذهب بالعقل وبقوى الإدراك والوعي.

---

[26] محمد علي الرباوي، الأحجار الفوارة، ص 19.

[27] وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 159.

[28] محمد علي الرباوي، الرمانة الحجرية، منشورات المشكاة، المغرب 1988، ص 32.

وقد يكون السكر أيضا رمزا للهروب من الواقع ونسيان الفجيعة، كما قلنا سابقا.

أحلم، أحلم، وغدًا عند الصحو سأسكر
لأعود إلى الحلم الأخضر[29]

دلالة الخمرة هنا:
- الهروب من الواقع
- نسيان الفجيعة
- الرغبة في استعادة الماضي

إن الخمرة في هذا النص تحولت إلى وسيلة للتغلب على الهموم ونسيان الواقع، وذلك عن طريق الحلم، وعن طريق تعطيل عملية الإدراك، ولذلك نرى الشاعر يلحُ على فعل السكر الذي يتحول إلى وسيلة للتغلب على الهموم عن طريق تعطيل الوعي، وتنشيط اللاوعي الذي يجعل الذات تعلو على الحقائق المادية الثابتة إلى الحقائق الروحية السامية التي تتيحها التجربة الصوفية، ونشير كذلك إلى أن هذه الصوفية ليست صوفية العرفان والمقامات العُلوية، وإنما هي صوفية تحمل حلمًا أرضيًا يطمح إلى استعادة أمجادنا الماضية، وتحقيق (الحلم الأخضر) عن طريق السمو نحو الحقائق العليا.

---

[29] المصدر نفسه، ص 59.

ونشير هنا إلى الشاعر التونسي (محمد الخالدي) الذي ينـزع كـذلك في مراقيـه إلى تشكيل الواقع تشكيلاً جديدًا ليحقق الواقع المثالي المنشود، يقول الخالدي:

هذي ممالكنا ، وهذا دأبنا
سكرُ و شطحٌ ما لنا منْ توبةِ أبدًا
وما للشوق في أعماقنا من هجعةٍ
ندعوا إذا ما هزّنا وجدٌ فيصطلم الوجودُ لوجدنَا
ونشير إمّا تعتعتنا[30] الخمر غِبَّ مَسَرَّةٍ
فتجيئنا الأقمار والأسحار ترفل في غلائلهَا
تحطُّ الكعبةُ الزهراءُ بين خيامِنا فيُهلل الأبدالُ
والأقطابُ : مرحى! ألف مرحى !كعبةَ الأجدادِ[31]

القارئ لتجربة الخالدي يجد أنها تستعير لغة السكر الحبلى بالدلالة، ولا سيما أن تجاربه تخرج من مشكاة التصوف، وأصحاب المقامات، والأحوال الذين ينشدون المعاني الإنسانية المشرقة، وقد يُرى في هذا التوجه نزعة التقليد، والنسج على منوال سابق، ولكن الحقيقة غير ذلك؛ لأن الشاعر يصدر في شعره عن رؤية

(30) تعتع فلان في كلامه: تردد في عيّ .
(31) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 35، 36.

عميقة، ويدعو إلى ضرب جديد من ضروب الخلاص الوجودي، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نشير "إلى التقاء الخالدي بالفيلسوف فريد ريك يننتشه رغم الاختلافات، إذ الأخير ثار على الثقافة الغربية بضربه مركزية العقل والإعلاء من شأن الجسد في حين أن الخالدي ثار على مركزية العقل واستبدالها بالتصوف"[32] نلحظ ذلك على صعيد اللغة التي جاءت حاملة لمسحة من الشفافية العالية من خلال استلهام رموز المعجم الخمري مثل: السكر، والخمر، وهذا الاستلهام يخرج النص من أسر الواقع ورتابة الوصف، ويخرجه من دائرة الإعلام إلى فضاء الإلهام، ويغدو السكر وسيلة لتحقيق الرؤيا، رؤيا الأولياء والصالحين، وكشف الأسرار، والعوالم الخفية في الزمن الآتي (المستقبلي):

باركني وقال:

الزمن القادم محنة والزمن القادم هول

سيغرق الشرق القديم كله

ويجرف البلاد سيل[33]

تجربة الخالدي إذن، تجربة له خصوصيتها التي تميزها عن بعض التجارب المعاصرة التي تكرر اللغة الصوفية دون وعي عميق لأبعادها، وهذا التميز يكمن في ذلك العمق الذي يمنحه الشاعر لنصوصه مما يجعلها تنخرط في فلك المذهب

---

(32) رضا بن صالح، "المرائي والمراقي في تمعين الوجود وابتعاد الزمن"، مجلة الحياة الثقافية، ع92، ص 104.

(33) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 63.

الإشراقي في صورته الكلية، ولا تقف عند حدود التضمين بلغة القدامى، أو التناص القائم على الاجترار.

اللغة الصوفية عند الخالدي ليست حلية لتزيين النص، وإنما هي شكل من أشكال الوعي العميق، بالماضي والحاضر معا، إنها كينونة الشاعر التي تتجلى في هذا الخلق والامتزاج باللغة الصوفية من أجل خلق اللغة الخاصة القادرة على كشف ما هو مختف في عناصر الوجود.

هناك تركيز في تجارب الخالدي على كل ما هو معرفي لمعانقة المطلق كما يظهر في هذه النصوص: - النص الأول: يقول الخالدي في قصيدة "فصول من سيرة الوريث":

تاه الألى شربوا المدامة قبلنا

قلنا لهم لا تعجلُوا

لم تشربوا تلك التي كانت لنا

نحن اجتبينا قبلكم راوُوقها[34] خضلاً

فلما تعتعتنا الخمر ماد المنتهى من سكرنا

ومشى الزمانُ

أنى لكم أن تشربوا تلك التي كانت لنا

---

[34] الرّاووق: المصفاة، تروّق الشراب: صفا

أنى لكم .. وشرابكم –لو تعلمون–

بقية من كأسنا[35]

– النص الثاني: يقول الخالدي في قصيدة "في عمر بن الفارض":

مرحى أبا الصّبوات هذي

حانة العشاق فلنشرب

ولنوقظ الأشواق ولنطرب

هيأت مجلسنا وأحضرت الدِّنانا

ودعوت للسّمر القيانا

فتعال نزْج الليل بهجته ونغتنم الزمانا

وتعال نذكر من مضوا

ونعلل النّدمانا[36]

– النص الثالث: يقول خالدي في قصيدة "خمرية":

تعتعتنا الأوراد حتى كأنّنا

نشاوى معاميدٌ طحا بهمو ذِكرُ

---

[35] محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 32، 33.

[36] المصدر نفسه، ص 46.

نريد المدى نورًا فيأتي لحينه

ونومئُ للأعلى فينكشف السّترُ

... تدور علينا الكأس سلوى ومنّة

فنشربها جهرًا وقد وجب السّكرُ

فتحسبنا والكأس ترفل بيننا

شماريخ[37] أسيادٍ عمائمهُم خضر[38]

- النص الرابع: يقول الخالدي في قصيدة "ليل الندامي":

شربنا

ولّما نزَلْ نُوصل الكأس بالكأس

حتى ترامى الندامى

نشاوى

وألقوا بأحزانهم واستضافوا الغماما[39]

---

(37) الشّمْراخُ : العثكال عليه بُسُر، و — العنقود عليه عنب .

(38) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 81، 82.

(39) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 117.

السكر عند الخالدي -من خلال هذه النصوص- ليس غاية بل هو وسيلة لكشف الأحزان والإبحار في عالم الغمام والمَلَكُوت ...... وإذا سَكر الشاعر أتاه المدى طيِّعًا وانكشفت له الأستار.

وخمرة الشاعر خمرة روحية منزهة من العيوب "تدور علينا الراح سلوى ومنةً" ولذلك يجهر الشاعر بشربه لها دونما حرج فيقول: "فنشربها جهرًا وقد وجب السكر".

من النصوص السابقة تتعدد دلالات الخمرة ... وتغدو رمزا حافلا بالمعاني الروحية، كما تتعدد أنماط هذا الرمز.

أ- الصور الرمزية التصاعدية

من خلال النماذج الشعرية السابقة نستطيع تحديد معالم نمطين من أنماط الصور الرمزية للخمرة، النمط الأول يمكن أن نطلق عليه اسم الصور الرمزية التصاعدية، ويمكن أن نلحظ ذلك في بعض النصوص ذات البنية التصاعدية، يقول الخالدي:

أمن عين تَسْنيم شربنا سُلافة

فعاودنا شوق ورنحنا ذكرُ

نهيم بدنيا لا تخوم لسحرها

معارجُ من ضوء وأخيلة زهرُ

بلغنا مقام الأولياء وصحبهم

فلم ندر من نحن ولا أيُّنا الخضر[40]

ويقول في قصيدة " المعراج -1- ":

هيأ مجلسه ودعاني

قال: لنشربْ هذي الليلة حتى لا يبقى عرقٌ

ينبض فينا، فشربنا، وظللنا نشربُ مأخوذين

بسحر القمر الفضيِّ يغازلنا حتى نوّر من حوْلينَا[41]

يمثل هذان النصان نمطا رمزيا خاصا، وهو الصور الرمزية التصاعدية، ونعني بذلك تحول الصور من الحيز المادي إلى الحيز الروحي، والماورائي المجرد، وهذا يؤكد هاجس الصوفية الأساس، والمتمثل في ربط الفرد بالمطلق والتماهي مع الغيب عن طريق الفناء.

تبدأ هذه الصور بالشرب :

- أمن عين تسنيم شربنا سلافة
- قال لنشرب هذه الليلة حتى لايبقى عِرقٌ

وبعد الشرب يحدث السُكر:

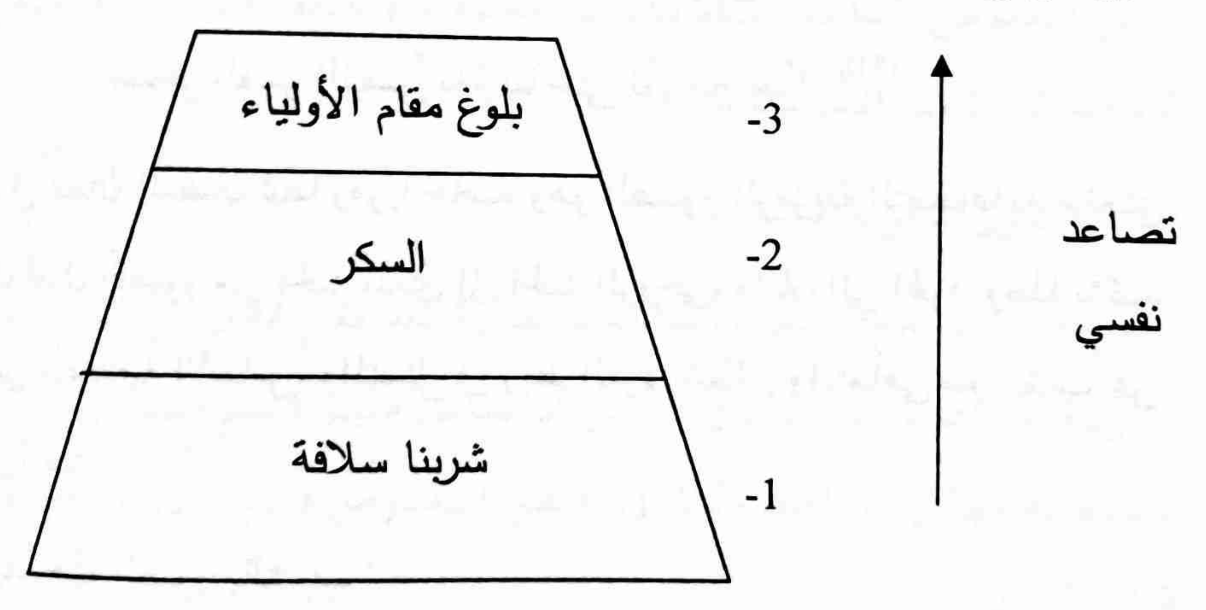
[40] المصدر نفسه، ص 82.

[41] محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 87.

- فعاودنا شوق ورنحنا ذكرُ

وهذا السكر يؤدي إلى بلوغ مقام الأولياء بل التماهي معهم: "بلغنا مقام الأولياء وصحبهم".

ونستطيع أن نمثل لهذه الصور بالشكل الآتي :



وهكذا تشف الخمرة، وترق فلا يبقى منها إلا اسمها، وما يوحي به من السكر، والغيبة والإنتشاء، إنها رمز شعري "فيه ما في رموز الشعر من إحالة موحدة بين الحسي والمثالي، بين المادي والروحي، بين العيني في وقائعيته والمجرد في تعاليه"[42].

[42] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 370.

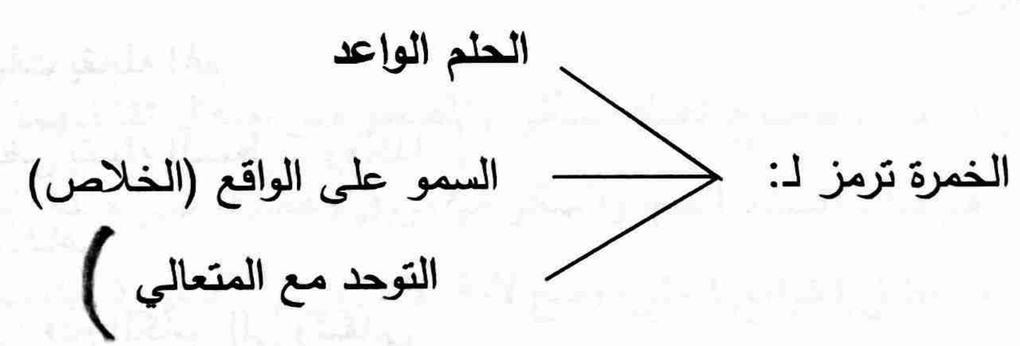
الشاعر في هذا النص وغيره مسكون بالشوق، والحنين إلى الذات الإلهية، وهو يتخذ من رمز الخمرة، ومن السكر وسيطا يقربه من الله زلفى، ويدنيه من العرش، وفي احتفاء الشاعر بالخمرة ينفصل عن العالم الأرضي المادي، ويتعلق بالفردوس الأعلى، بالعالم اللامرئي وهكذا يصبح للنص بعدان:

1- البعد الأول : ⇦ البعد الظاهري (المرئي)

2- البعد الثاني : ⇦ البعد الباطني (اللامرئي)

فالبعد الظاهر يتمثل في الخمرة التي يشربها الشاعر، ويحب منها حتى لا يبقى فيه عرق ينبض، أما البعد الباطني فيشتمل على دلالات عدة:

- دلالات الخمرة:



الشاعر إذن في حالة غوص في أعماق الذات الإنسانية التي هدها الواقع، فراحت تبحث عن وسيلة للتغلب على الهموم، فكانت الخمرة هي الوسيلة للخلاص من هذا الواقع البائس.

إن الانحلال، واختلال القيم في العالم الواقعي جعل الشاعر يتعلق بالمطلق، ويسعى للتوحد مع المتعالي عند طريق السُكر الذي به يتحقق التواصل، ويتم التوحد وعندها يحق للشاعر أن يصبح:

" أنا من أهوى   ومن أهوى أنا "

ب- البنية التقابلية في النصوص الخمرية

من الملاحظات الهامة التي نخرج بها من دراستنا لرمز الخمرة خاصة، وللرموز الصوفية بشكل عام أنها تقوم على قانون التقابل الواضح فنجد مثلا:

- السكر يقابله الصحو
- الغيبة يقابلها الحضور
- الإثبات يقابله المحو
- القبض يقابله البسط ... وهكذا

يقول الشاعر:

قدّم الكأس إليّ وسقاني
خمرةً عزَّت ونورًا شعشعاني
ورنا فانداحَ صبحُ شفقيُّ ومغان
سكر الكونُ وملجتْ
جزرُ وسْنى وفيضُ من أغاني[43]

---

[43] محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 100

ودلالة هذا التقابل أن التصوف كمحاولة لتأسيس وضعية روحية ينشط، ويتكامل تحت تأثير ديالكتيك وجداني يتسم بتقابل الأطراف، وتعارض أحوال الوجدان دون الاتجاه إلى القضاء عليها برفعها إلى تركيب يكون حدا ثالثا للمتقابلين بإفناء أي منها في الآخر"[44].

كما أن هذا التقابل يعد من أهم الوسائل المولدة لديناميكية القصيدة التي تصبح أداة لتجسيد الصراع، والتعارض بين القيم في حياتنا اليومية، وقد اسْتَخْدم الشاعر القديم التقابل (الطباق) ولكن في حدود الجانب الحسي، فهو يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ أما الشاعر المعاصر فقد ركز في مقابلاته على العناصر الشعورية، والنفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع، الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة.

يمكن أن نتبين بوضوح تضاد السكر، والصحو من خلال تقابلهما الفعلي؛ فالصحو هو ذلك السائد العام، والسكر هو مروق وعصيان على هذا السائد في حياتنا، إنه تعطيل لكوابح العقل، وفتح لأفاق لا تنتهي ولا تحد، وذلك ما يتعذر تحقيقه مع الصحو.

إن السكر بما هو تغييب لحدود العقل يمثل في التجربة الشعرية المعاصرة لحظة "الإنخطاف عن العرضي، والحضور مع الجوهري"[45].

---

[44] عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، ص 174، 175.

[45] وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 164.

وهذا الإبطال لفاعلية العقل يعمق فعل الحب ، بمعنى أن التأسيس لهذا الفعل هو إبطال للآخر على إعتبار أنهما ضدان متغالبان لا يلتقيان، ولا يجتمعان في مكان واحد:

- العقل ⇦ منتج للشقاء
- السكر ⇦ منتج للسعادة

ويترتب عن ذلك أن استبدال الصحو بالسكر هو استبدال للشقاء بالسعادة ، وتحقيق للطمأنينة، والأمن المنشود، وهذا يفضي إلى تماسك الذات، وبالتالي قدرتها على مواجهة إحباطاتها في صلتها بالواقع ، وفي المقابل يغدو الصحو قوة سلبية تزعزع استقرار الذات، هناك إذن تقابل واضح بين حالين:

1- السكر: ينمي القدرة على تماسك الذات وامتلائها
2- الصحو: يفتح الذات على العجز والخواء

"إن السكر [إذن] بوصفه انقطاعا عن الوعي، ومواجهة له لا يفضي فقط إلى نوع من الوعي المركز الذي ينفتح معه العقل من شتى جهاته بل إنه -إلى ذلك- يخرج الذات من نطاقها ويضعها على درب العودة إلى نظام الوجود الأول، السابق على التحديد في القوالب المبعثرة ... إنه توثب للعودة إلى السكر الذي عرفته الروح في فضائها الكلي المقدس قبل عهد الاغتراب، والحلول في الطبيعة الحادثة"[46].

---

[46] المرجع نفسة، ص 161.

نحن هنا إزاء زمنين متناقضين:

- زمن حاضر ⇦ وهو زمن الاغتراب (الزمن المشوه)

- زمن ماض ⇦ وهو زمن البدء (الزمن النقي ، الطاهر)

الزمن الأول: زمن يحتقن بالثبات ويمتلئ بالسكونية والموت والانغلاق.

الزمن الثاني: زمن يتميز بالانفتاح والتفجر، ولذلك كان هم الذات هو استدعاء هذا الزمن الماضي، زمن ما قبل البداية، وهذا الاستدعاء للزمن الماضي يحمل حلما أرضيا يجسد الرغبة في انبعاث جديد يغير الواقع، ولو لتلك اللحظات التي تتيحها حالة السكر، والفناء في المطلق، ففي تلك اللحظات يستطيع الشاعر أن يمارس طقوسه اليوتوبية، ويحقق السعادة الفياضة من خلال التشبث بالحلم، وإعلان القطيعة مع الواقع.

وهذا التناقض بين الأحوال يجعلنا نقول: "إن التجربة الصوفية تنمو، وتتكامل تحت تأثير حركة باطنية تتميز باستقطاب الأطراف المتقابلة، لأنها تجربة روحية تجيش بالحركة الزاخرة، والتوتر الخصب الكاشف عن آفاق الشعور ومَدارجه، وهو يتلمس معراجه الروحي إلى المطلق"[47].

ومن حيث الشكل فإن هذا التقابل يخلق حركة مفاجئة داخل البناء العام للنص يؤدي إلى إبراز العمق في الصورة الرمزية، فلولا التضاد لما استطعنا محاكاة الواقع؛ لأن كل شيء في الواقع ناتج عن تقابل عنصرين متناقضين مثلا:

---

[47] عاطف جودة نصر، شعر عمر بن الفارض، ص 184.

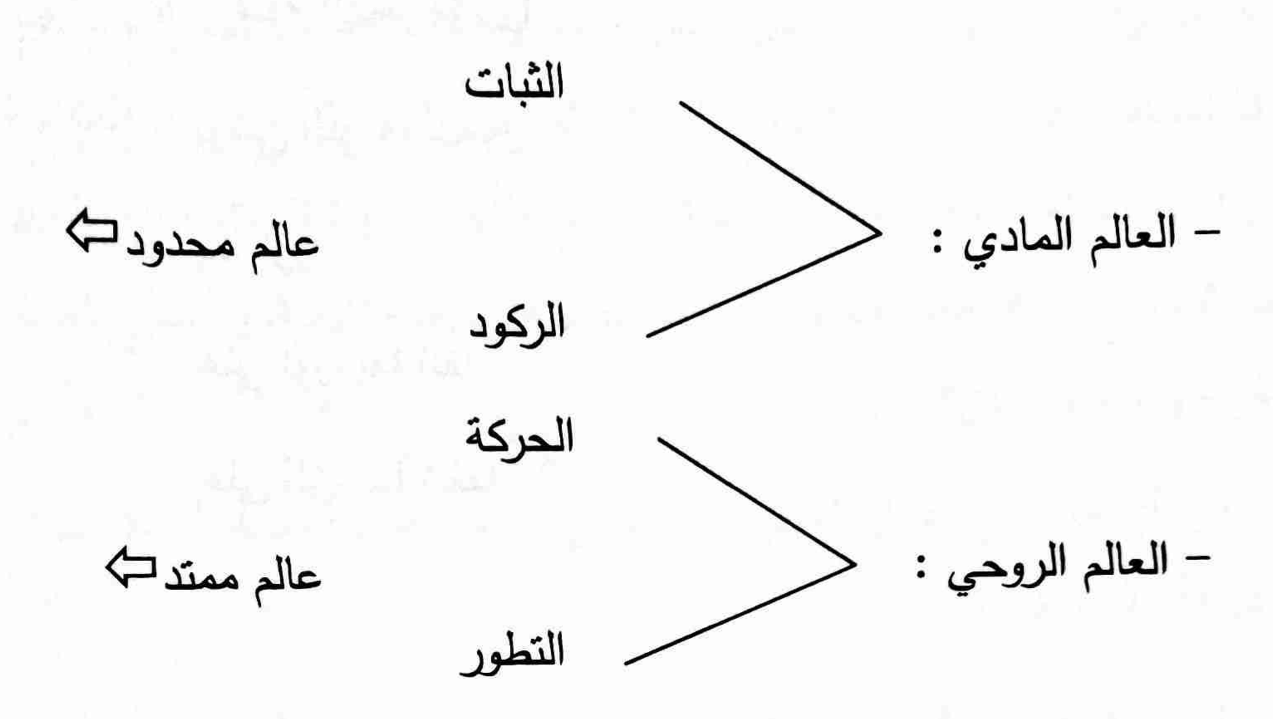
- اللون: ناتج عن اجتماع (البياض والسواد)
- المسافة: ناتجة عن اجتماع (القرب والبعد)
- الزمن: ناتج عن اجتماع (الليل والنهار)

وإذا انطلقنا من تحليلات (غريماس) في الدلالة البنائية رأينا أن المعنى اللغوي ينجم من تركيب كلمتين مختلفتين على طول محور دلالي واحد"[48]، ويعكس تشكيل الرموز بهذا الشكل ثنائية الواقع، كما أنه يجسد الرغبة في تجاوز الواقع المادي، وقد استخدم الشاعر القديم التقابل والتضاد (الطباق)، ولكن في حدود الجانب الحسي، فهو يقتصر في مفارقاته على تضاد الألفاظ، أما الشاعر الحديث فقد ركز في مقابلاته على العناصر الشعورية، والنفسية ليجسد من خلالها طابع الصراع الذي هو سمة من سمات الحياة المعاصرة، وانعكاس للجدل القائم بين الذات والواقع.

وإذا نحن تعمقنا في فهم هذه النصوص الصوفية التي تقوم بنيتها على أساس التقابل والتضاد، وجدناها تشترك في التعبير عن التوتر الحاد للشعراء، وأحوالهم النفسية المتأزمة الرافضة لكل مظاهر الحياة المادية، ومن هنا فإن التقابل في هذه النصوص هو تقابل أبعاد، وأحوال لا تقابل ألفاظ، ومفردات تقابل بين العالم المادي (الأرضي)، والعالم الروحي (السماوي):

---

[48] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلوالمصرية، 1978، ص 275.



هناك إذن عالمان: العالم الأول يحتل حيز الثبات، والركود أما الثاني فيحتل حيز الحركة والتطور (السمو).

وهذا من شأنه أن يضرم في النفس لهيب الحزن، والأسى والشعور بعدم الانتماء مما يعمق الهوة "بين إحساسات مرهفة تغرق بفيض عوالمها الشفافة، وبين واقع أرضي جحيمي فتعلن الذات –بوعيها الحاد– انفصالها المؤقت، والبحث عن البديل"[49]، ورفض الواقع المادي يتجلى أيضا من خلال التركيز على الرموز الموحية بالعمق، والنماء مثل: البلور والفجر والنور ... ونحو ذلك، كما في قول (محمد الخالدي) من قصيدة "جبل البلور":

بدا في الأفق معتمرًا

[49] عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص 70.

غيوم الفجر مؤتزرًا

بوشي النّور، مسحورا

بدا نورًا

على نورٍ، بدا ألقًا

على ألقٍ، بدا شفقًا[50]

3- مستويات تشغيل الرمز الخمري في بناء النص:

أ- العنوان:

يعد العنوان أول ثغرة تواجه القارئ الذي يريد اقتحام عالم النص وسبر أغواره، وهو من هذه الناحية معلم بارز لتحديد هوية النص، وإبراز معانيه التي يمكن أن يختصرها، ويركزها الشاعر في هذه العبارة الموجزة، وهي العنوان، ولذلك فقد احتل العنوان أهمية خاصة في الدراسات النقدية المعاصرة، وخاصة في الدراسات السيميائية، فهو مفتاح سحري يفتح لنا أبواب النص الموصدة، ويكشف عن دلالاته.

ونظرا لهذه الأهمية التي يحتلها العنوان ارتأينا أن نتناول دلالة بعض العناوين في شعرنا المغاربي المعاصر، والتي يمكن أن تختزل لنا معاني النص، ودلالاته

[50] محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 75.

المختلفة، وهذا بالنظر إلى أن العنوان نص مختزل ومكثف ومختصر فهو إذن يناقض مبدأ اعتباطية العلاقة بين الدال، والمدلول في العلامة السوسيرية، "فإن العلاقة بين النص، والعنوان هي علاقة مؤسسة، ولكن هذه العلاقة المنطقية قد تأخذ اشكالا، وتجليات لا حصر لها، لأن لعبة العنوان هي لعبة اللغة، وبالتالي لعبة الحرية والحياة والمطلق"[51].

فإلى أي حد يمكن اعتبار العنوان دالاً على النص ومحددًا لمعناه، أو مشوشا، ومخاتلاً (مراوغًا) ؟

المتأمل في عناوين قصائد الغزي السابقة، وهي: سكر، الحانة ، لن .. حتى يجرح العنب[52] والتي تمثل الجزء الأول من الديوان، والمعنون بكتاب الحب، يجد أن الشاعر يركز منذ بداية الديوان على "العناوين الموضوعاتية"[53] التي تحيل بشكل مباشر على موضوع النص، وتعلن عن نسبها إلى البعد الصوفي "والعنوان بوصفه تعيينا للنص يوجه القراءة، ويهيئها لترجيح نوعية الخطابات التي يتعالق معها النص"[54]؛ أي أن العنوان يفتح لعلاقة خصبة مع النص، وهو الذي يشي بالتأويلات الممكنة له، فهو إذن جزء من النص، ولا يمكن فصله عن بنيته العامة.

---

[51] الطيب بودربالة، "قراءة في كتاب (سيمياء العنوان)" للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة 2002، ص 25.

[52] ينظر محمد الغزي، كثير هذا القليل الذي أخذت، ص 22 .

[53] ينظر خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص 126.

[54] المرجع نفسه، ص 128.

والذي نخلص إليه من كل هذا أن الشاعر المغاربي المعاصر في رهانه على هذه العناوين الصريحة في دلالتها الصوفية لا يعبر عن ممارسة اعتباطية، وإنما هو يصدر في ذلك عن استراتيجية واضحة، لأن العنوان في نظر بعض النقاد يمثل هوية القصيدة: فهو:

1- صورة من صور تفسير الشاعر لقصيدته، لأن العنوان هو آخر ما يكتبه الشاعر بعد خروجه من حالة المخاض الإبداعي، إن الشاعر إذا فرغ من كتابة نصه يذهب مباشرة للبحث عن عنوان خاص له، وهذا العنوان يتحرى فيه صاحبه أن يكون خلاصة مضمون النص، أو الفكرة الرئيسة له، وهو في هذه الحال "يقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص"[55].

2- يمكن للعنوان كذلك أن يؤدي وظيفة تناصية إذا كان يحيل على نص خارجي ولذلك "يمكن أن تشتغل العناوين علامات مزدوجة حيث أنها في هذه الحالة تحتوي القصيدة التي تتوجها، وفي الوقت نفسه تحيل على نص آخر"[56].

3- العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte)، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي والدلالي"[57].

ويشمل النص الموازي نوعين من النصوص هما:

---

(55) جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر، ع مارس 1997، ص98.

(56) المرجع نفسه، ص 98.

(57) المرجع نفسه، ص102.

أ- النص المحيط (Peritexte): يشمل العناوين، المقدمات، الحواشي، الهوامش الإهداءات، وكل ما يحيط بالنص.

ب- النص الفوقي: ما يتعلق بخارج الكتاب، استجوابات مراسلات خاصة، شهادات تعليقات.

4- كذلك يمكن للعنوان ألا يتوافق مع النص الشعري، وفي هذا المعنى يقول ليسينغ: "ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"[58]، وهنا تتدخل فاعلية القارئ التأويلية لكشف الوظائف الرمزية للعنوان، "إن العناوين ذات وظائف رمزية مشفرة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات، وتحديد تلك الوظائف يسهم ولا شك في فهم دلائل النص حتى إن كان غامضا ينقصه الترابط، والانسجام بين عناصر الاتساق، ولهذا فإن أول درجة يطؤها السيميائي في سلم النص هي استقراؤه واستنطاقه للعنوان في بنيته السطحية والعميقة"[59].

ففي ديوان "المرائي والمراقي" للخالدي يوظف الشاعر بعض العناوين الدالة على الخمرة من ذلك قصيدتي (خمرية) و(ليل الندامى) هذين العنوانين لا يحملان

[58] الطيب بودربالة، "قراءة في كتاب (سيمياء العنوان) للدكتور بسام قطوس"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص 25.

[59] بلقاسم دفة، "علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي"، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، ص 39.

أية دلالة صوفية، ولكن القراءة التأويلية تجعلنا نكتشف البعد الصوفي لهذه العناوين، كما يبين الجدول الآتي :

الشاعر	الديوان	القصيدة
محمد الخالدي	المرائي المراقي	أعراس البرزخ
محمد الخالدي	المرائي المراقي	في عمر بن الفارض
محمد الخالدي	المرائي المراقي	المكاشفة
محمد الخالدي	المرائي المراقي	من رؤيا القطب
محمد الخالدي	المرائي المراقي	معراج
محمد الخالدي	المرائي المراقي	مقام
حسن الأمراني	مملكة الرماد	المقامات
حسن الأمراني	مملكة الرماد	مقام الحزن
ياسين بن عبيد	الوهج العذري	تراتيل المشكاة الخضراء
ياسين بن عبيد	الوهج العذري	في محراب الروح

من خلال هذا الجدول نلحظ كيف أن الشاعر المغاربي يعتمد الخطاب الصوفي في صياغة عناوين قصائده، بل وفي صياغة عناوين الدواوين الشعرية، مما يؤكد رهان الشاعر المغاربي على المعجم الصوفي في رسم تجاربه الشعرية، وهذا من شأنه أن يوجه القراءة، ويعلن انتماء النص -منذ البداية- للخطاب الصوفي.

ونخلص في الأخير إلى أن العناوين تقيم علاقة قوية، وخصبة مع النصوص الشعرية الكثيرة التي قرأناها، والتي تغري بتأويلات متعددة إلا أن تركيزنا كان على العناوين التي تعبر عن الرمز الخمري علمًا أن هناك عناوين أخرى تحمل دلالة صوفية عامة وتقوم بينها وتلك النصوص علاقة بنائية إذ لا يمكن فصل هذه العناوين عن بناء النص وبناء دلاليته.

وهنا تصبح هذه العناوين تؤدي وظيفة تناصية فهي من هذه الناحية "دال إشاري وإحالي يومئ إلى تداخل النصوص، وارتباطها ببعض عبر المحاورة، والاستلهام ويحدد بالتالي نوع القراءة المناسبة له، ويعلن كذلك عن قصدية المنتج أو المبدع، وأهدافه الأيديولوجية والفنية، إنه إحالة تناصية، وتوضيح لما غمض من علامات، وليس عنصرا إضافيا متممًا"[60].

ومن الأعمال الشعرية التي تحققت فيها هذه العلاقة بين العنوان، والنص نأخذ ديوان "سآتيك بالسيف والأقحوان" للشاعر حسن الأمراني، حيث نجد مضمون هذا العنوان مبثوث في أكثر من موضع في الديوان:

---

[60] بلقاسم دفة، علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي، ص 43.

1- يلوح لي دمهم من بعيد

فتنهض في أصلعي وردة

وسيف صقيل (قصيدة في البدء)

2- حين يشتبك السيف بالأقحوان(قصيدة الدخول إلى حدائق إقبال السندسية)

3- فكيف يدمر مملكة الشعر

من أجل مملكة الأقحوان

وكيف يجرد في آخر العمر سيفا كليلاً (قصيدة نار سرنديب)

4- ليتحد بالسيف بالأقحوان .... إلخ (قصيدة نار سرنديب)

وقد كشف لنا ذلك عن العلاقة الوطيدة لهذا الديوان، بالمرجعية الدينية والصوفية.

ب- التصديرات (النصوص المصاحبة)

بالإضافة إلى عناية الشاعر المعاصر بالعنوان عني كذلك بتصدير قصائله بنصوص مستمدة من مصادر مختلفة تتنوع بتنوع ثقافة الشاعر، وقد عمد الشعراء إلى النصوص المصاحبة[61] بهدف ربط نصوصهم بالعناوين، فهي إذن بمثابة جسور

[61] النصوص المصاحبة Paratextuality وقد خصص لها جيرار جنيت كتابا بعنوان عتبات (Seuile) عام 1987 شرح فيه هذا النمط الذي يعني كل النصوص المحيطة بالنص الأدبي مثل: العنوان والملاحق المختلفة .
- ينظر حسين محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص 34 .

تعمل على إقامة صلات بنائية ودلالية بين النص وعنوانه، وليست عناصر هامشية، وبذلك فإن هذه التصديرات تشكل مع العناوين مداخل لقراءة النص الشعري، "حيث تخط اليد، بلذة لا تقاوم قولا مكثفا يصل العنوان بالنص، ويسهم في تجسير العلاقة بينهما"[62].

ولعل دراسة هذا العنصر البنائي ستكشف لنا عن دوره في بناء النص، وفي هذا الصدد نأخذ ديوان "سآتيك بالسيف والأقحوان" للشاعر حسن الأمراني. يعتمد الأمراني التصديرات في بناء نصوصه في هذا الديوان الذي جاء مصدرا بأربعة نصوص وهي: الآية 35 من سورة الأحزاب، ثم نص للنفري في مواقفه، فبيتين لابن عربي، ثم خمسة أبيات لحسان بن ثابت (ض) وإذا كان استحضار الشاعر لنص الآية القرآنية، وأبيات حسان بن ثابت (ض) يرتبط بالرؤية الإسلامية للشاعر، فإن الرهان في هذه التصديرات على نصي النفري، وابن عربي، وهما: النص الأول: وقال لي: لا تيأس مني فلو جئت بالحرف كله سيئة كان عفوي أعظم وقال لي: لا تجترئ علي فلو جئت بالحرف كله حسنات كانت حجتي ألزم " النفري، الموقف.

- النص الثاني: لابن عربي

إذا نزل الروح الأمين على قلبي	تضعضع تركيبي وحنّ إلى الغيب
فأودعني منه علومًا تقدست	عن الحدس والتخمين والظن والريب

---

[62] خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص 131.

فالدلالة الصوفية في هذين النصين واضحة، ولعل اختيار الشاعر لقصيدة فيها تضمين للرمز الخمري وجعلها في فاتحة الديوان مباشرة بعد التصدير يدعم هذه النزعة الصوفية الخمرية وعلى الرغم من التنوع الذي يميز تصديرات هذا الديوان، حيث نجد نصوصا لمحمد إقبال والبارودي، وحسان بن ثابت، وحميد بن ثور الهلالي، وجلال الدين الرومي، وابن عربي النفري، والحديث النبوي، والنص القرآني ... إلخ.

فإن الخطاب الصوفي يمثل الحيز الأكبر، حيث نجد أربعة تصديرات صوفية كما نجد تصديرات أخرى غير بعيدة عن روح التصوف، كما في نص فكتور هيكو:

يا مولاتي

بحق هذه اللآلئ

التي يزين طوقها

جيدك الناصع كالبن

سأفعل كل ما يسرك

إن أنت قبلت راضية

أن أجعل من قلادتك مسبحة لي[63]

[63] ينظر حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 84.

وعلى العموم فإن وظائف هذه التصديرات تتعدد، وتتشابك إلا أن الموقف لا يسمح لنا بتناول كل هذه التصديرات، وتحليل وظائفها، ولذلك نكتفي بالإشارة إلى بعض هذه التصديرات التي تؤدي وظيفة توضيح دلالة النصوص، كما تقوم بإضاءة العنوان الرئيس للديوان، وبعض العناوين الفرعية، فنص ابن عربي في مقدمة الديوان مثلا يوحي بمعنى الرغبة في الموت، والتوحد بالمعشوق، وهي المتضمنة في العنوان "سآتيك بالسيف والأقحوان".

انطلاقا مما سبق نقول إن هذا الديوان تسيطر عليه الرؤية الصوفية، والتي لا نلمسها في النصوص الشعرية فحسب، وإنما نجدها أيضا في العناوين، والتصديرات.

ولكن اعتماد التصديرات في بناء النصوص ليست صفة مطردة عند كل الشعراء الذين درسناهم، حيث اختفى التصدير في الكثير من الدواوين، وظهر في أخرى مثل دواوين حسن الأمراني، وخاصة في دواوينه المتأخرة مثل: مملكة الرماد، ثلاثية الغيب والشهادة، سآتيك بالسيف والأقحوان، حيث تحفل هذه الدواوين بتصديرات لكبار أعلام التصوف، والذين يتحولون لديه إلى رموز حافلة بالدلالات.

ولا يكتفي الأمراني بأعلام التصوف الإسلامي، وعلى رأسهم السهروردي في تصديراته بل يلجأ أيضا إلى الثقافة الغربية يستعير منها بعض الأسماء المولعة بالتجربة الإشراقية مثل (غوته) الذي أهداه ديوانه مملكة الرماد، وجاء في الإهداء:

"إلى أكبر شاعر في الغرب تغنى بأنوار المشرق"[64]، كما ضمن أبياتًا من شعر غوته في مقدمة الديوان وهي:

إن الشمال والغرب والجنوب تطير شعاعا

والعروش تتصدع، والممالك تضطرب

فانج بنفسك وأقبل على الشرق الطهور[65]

وبذلك ربط الشاعر حسن الأمراني في ديوانه بين شخصيتين: أحدهما شرقية والأخرى غربية هما (السهروردي)، و(غوته) محدثا بينهما نوعا من التلاقح[66].

يقول في تقديمه لقصيدة (صلاة النور) : "في هياكل النور التقت إشراقات السهروردي بأشراق غوته فكان هذا النشيد"[67].

ج - نسيج النص:

لا يقتصر تشغيل الرمز الصوفي في بناء النص الشعري المعاصر على العنوان، والتصدير -كما رأينا سالفا- وإنما يتجاوزه إلى نسيج النص، بحيث يصبح الرمز ساريًا في ثنايا القصيدة وبذلك يتم وصل النص بالنصوص المصاحبة.

---

(64) ينظر حسن الأمراني، مملكة الرماد، المقدمة.

(65) ينظر حسن الأمراني، مملكة الرماد، المقدمة.

(66) ينظر حامد أبو أحمد، قراءة في ديوان مملكة الرماد (دراسة مخطوطة).

(67) حسن الأمراني، مملكة الرماد، ص 09.

والمتأمل في الشعر المغاربي المعاصر يلاحظ ميلا كبيرا لدى الشاعر المغاربي إلى توظيف الرموز الصوفية، وخاصة رمز المرأة، والخمرة، إلا أن طريقة توظيف هذه الرموز تختلف من شاعر لآخر، بل تختلف عند الشاعر الواحد فمنهم من يوظف المصطلح الصوفي (كلمة واحدة فقط)، ومنهم من يضمن نصه عبارات صوفية، ومنهم من يستلهم الحالة الروحية دون اللفظ بحيث يوحي النص بالدلالة الصوفية من دون توظيف للمصطلح الصوفي.

والملاحظ كذلك أن استخدام الشاعر المغاربي للرمز الصوفي بشكل خاص يخضع للقوانين نفسها التي أشار إليها محمد بنيس في كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" وهي قوانين الاجترار، والتكرار، والحوار، وإن كنّا نجد حضورا قويا للقانونين الأول، والثاني على حساب القانون الثالث، في القانون الأول يحضر الرمز بدلالته الأصلية، أما القانون الثاني وهو الامتصاص، فيسمح بتحويل دلالة الرمز لإحداث تعديل فيها، ولكن يبقى القانون الأول هو المسيطر على توظيف الشاعر المغاربي للرمز (رمز الخمرة هنا)، وهذا القانون ينسحب على كل الشعراء الذين يمثلون مدونة هذه الدراسة، ولكن هناك اختلاف بين هؤلاء الشعراء في كيفية إدراج هذه الرموز في سياق النص العام منهم من ينجح في تحقيق التوافق بين دلالة الرمز والحالة الشعورية، أي أن الشاعر ينطلق في توظيفه للرمز الصوفي من تجربة ذاتية، ومن الشعراء من يتسلق الصوفية دون معاناة حقيقية، ودون الانطلاق من تجربة روحية.

ولـذلك فـنحن نميـز بـين نمطـين مـن الشـعراء، فهنـاك شـعراء اللفـظ، والمصطلح الصوفي وهناك شعراء الحال، وقد ركزت في هذه الدراسـة علـى شعراء الحال، أي على رمـوز التفـوق في الشعــر الصـوفي حتـى لا تتميـع هـذه التجربـة الشعرية المتميزة، وتصبح مطية لكل من هب ودب.

ويشكل ديوان (الرمانة الحجرية)[68] للشاعر محمد علي الرباوي نموذجا مبكرا لشاعر الحال، فهو يستحضر مناخات التجربـة الصـوفية مـن خـلال توظيـف رمـز الخمرة كما في قوله:

ربي أبعد عن نفسي

واملأ من وجهك كأسي

حتى أعرف ذاتي[69]

ولكـن هـذه السـمة الروحيـة تختفـي أحيانًـا فتغـدو القصـيدة مجـرد رصـف مصطلحات صوفية دون إشعـاع روحي يبـث فيـها الحركـة والحيـاة، ومثـال ذلـك قصيدة "تحولات" حيث يقول:

أحلم، أحلم وغدًا عند الصحو سأسكر

لأعود إلى الحلم الأخضر[70]

---

(68) كتب قصائد هذا الديوان في السبعينيات.

(69) محمد علي الرباوي، الرمانة الحجرية، منشورات المشكاة، المغرب 1988، ص 32.

(70) المصدر نفسه، ص 58.

في هذا النص يعمد الشاعر إلى توظيف المصطلح الصوفي (الصحو ، السكر) والتي لم يرق هنا إلى مستوى الرمز الموحي بالتجربة الصوفية على الرغم من أن الشاعر يحاول أن يتكلف إظهار ملامح تجربة صوفية، ولكنها تبقى في حدود اللفظ.

وفي ديوان "الكتابة بالنار"، وهو أول دواوين الشاعر (عثمان لوصيف) نلتقي بنماذج شعرية تقوم على استحضار اللفظ دون الحالة من ذلك قوله في قصيدة "الطوفان":

يا شعاع الخفاء بل صدايا   واسقني من سلافة الأروح

وامسح النار والأسى عن جبيني   وارو لي عن سرائر الأشباح[71]

الشاعر في هذا النص يسعى إلى تحقيق التماثل الدلالي بين نصه، والنص الصوفي القديم من خلال الإشارة إلى الخمرة الروحية "سلافة الأرواح"، ولكنه لا يفلح في ذلك، ويبقى دون بلوغ هذه الحالة، وهنا لا نلوم الشاعر كثيرًا خاصة إذا علمنا أن النص يمثل البدايات الأولى للشاعر قبل أن تنضج تجربته، وترتقي في مراقي الحال الصوفي، فهو هنا ما يزال مريدًا في بداية الطريق، ولذلك لم يفلح في إحداث التلاؤم بين الدلالات الروحية للرمز، والسياق الشعري الذي ورد فيه مما يجعل من الرمز عنصرًا نابيًا، أو مجرد نتوء لا مبرر لوجوده، وذلك يعود ربما إلى أن الشاعر أدخل الرمز على النص بعد أن انتهى من تشكيل سياق النص،فلا يحدث التآلف والتزاوج بين سياق النص والرمز،وإنما يقع الاختلاف والتنافر

---

[71] عثمان لوصيف، الكتابة بالنار، دار البعث، الجزائر 1982، ص 72.

ومهما يكن الأمر فإننا نجد تجارب أخرى استطاعت أن تعقد زواجا شرعيا بين النص والسياق، مثال ذلك الشاعر محمد الغزي في ديوانه "كتاب الماء كتاب الجمر".

في هذا الديوان يقدم الشاعر تجربة شعرية "مسارها إشراقي، وظلها صوفي، وعمقها ثقافة الشاعر التي ترفض الانتماء لغير أجداده، تجربة حواها عالم الروح في لغة أملتها ثقافة صوفية موروثة"[72]، يقول الشاعر:

حين يداهمني الفرح

أنضج قبل قطاف التين وجني العنب

فأنادي مولاي المتوحد بي

أسكب خمرك للناس فهذا جسدي قدحُ[73]

هنا نجد الشاعر يكرر تجربة الحب الصوفي متخذا من الخمرة رمزًا دالاً على الحب الإلهي، جريًا على سنن أهل الحال، وبذلك يقدم لنا الشاعر تجربة صوفية معجما ودلالة.

وإن الشاعر المعاصر في تجاربه الصوفية يخالجه الحنين لتلك التجارب القديمة، ولذلك فهو يستلهم أجوائها الروحية، ولغتها الرمزية، ولكنه هنا لا ينطلق بدافع التقليد كما قد يحسب البعض، وإنما ينطلق من دوافع كامنة في الذات بعضها قد

(72) عزوز الشوالي، "الشعر التونسي المعاصر"، مجلة كتابات معاصرة، ع36، ص 102.
(73) محمد الغزي، كتاب الماء كتاب الجمر، ط2، تونس 2002، ص 46.

يكون فطريا عند الشاعر يعبر عن مزاج خاص، أو طبيعة خاصة، وبعضها قد يكون طارئا على الذات، وراجعًا للثقافة والتربية أو صلة الشاعر ببعض الشخصيات ذات النزوع الصوفي، كما هي الحال مثلا عند ياسين بن عبيد الذي يرجع تصوفه إلى صلته بالعلامة الصوفي عمر أبي حفص -رحمة الله- ولذلك نجده يهدي له ديوانه "الوهج العذري" قائلاً:

"إلى أستاذي الأكرم، العلامة عمر بن أبي حفص عليه الرحمة، والرضوان إليك مهذبي ... ومضيء دربي، جهدي المشبوب بذكراك، عربون وفاء ... وإحياء لعهد جميل"[74].

كما أن تصوفه يرجع إلى مزاج خاص لديه طبعه بالانعزالية منذ الطفولة، ثم هذا الشعور بالضيق في هذا العالم (العالم الصغير)، والذي جعله يسعى للبحث عن العالم الكبير للوصول إلى الحقيقة المطلقة.

وهذه الحقيقة هي هدف كل شاعر صوفي، وهو يتوسل لبلوغها اللغة العرفانية الصوفية، وهي لغة التلويح، والإشارة، يقول الشاعر:

إذا كنت تشهد أنك أنني   فكيف تفرّق بَيْني و بيني
سأهتف في الناس باسمِكَ حتى   تراك يدي وتشمك عيني
بسطت إلى العاشقين يدي   فما فثؤوا عطش الروح مني

---

(74) ينظر ياسين بن عبيد، ديوان الوهج العذري (الإهداء).

وقلبـت لفـظ الندامـى فلم

أجـد فضلـة مـنه تجرعني

فأغضيت عن كل معنى وجئت | لآخذ بعض الذي أنت تعني

فأجـريت هذا الكـلام مُعَمى | ترجّـع بين يقيـن وظـنٍّ

فـدعني إذن إن أبـان الجميع | ألـوح أنـا بينهم وأُكَنِي[75]

ويقول في نص آخر:

لغة الزهاد المخمورين

لغة الشماسين بليل الأديرة الأولى

لغة المشائين

والحكماء المعتوهين[76]

وهي هنا لغة التلويحات الخمريـة، الـتي يوظفهـا الشـاعر للوصـول إلى مراتـب الصوفية والترقي في منازلهم، وهنا فقط تظهر قدرة الشاعر الإبداعيـة في اسـتخدام الرمز،وهي قدرة لا تتأتى لأحد إلا بعد خبرة، ودراية ومعايشة روحية حقيقية.

يقول الغزي:

أحدب علينا أيها الساقي وقل | هل في جوار الليل فضل شراب

---

(75) محمد الغزي، كثير هذا القليل الذي أخذت، ص 17، 18.

(76) المصدر نفسه، ص 54.

إنا لنضعف حين نسمع حولنا　　　قرع الكؤوس وضجة الأصحاب

أهلي أنا الندمان أرعى عهدهم　　　وسواهمو جمع من الأغراب[77]

يوظف الشاعر في هذا النص ألفاظا عديلة تنتمي إلى حقل السكر وهي: الساقي، وجرار، وشراب، والكؤوس، والندمان"، وكلها تتحول إلى رموز للدلالة على المحبة الإلهية كما نجد الشاعر قد عمد إلى تكرار البيت الأول، وهو "أحدب علينا أيها الساقي..." أربعة مرات وهذا يعمق دلالة النص، ويعزز انتماءه إلى تجربة السكر التي جعلها الشاعر وسيلة تفضي إلى العشق الإلهي، والغياب في عالم الأشواق الروحية، كما أن هذا التكرار يوحي بالضمأ إلى الخمرة والرغبة في بلوغ حال السكر، بل بلوغ أعلى درجات السكر؛ لأن السكر هو الطريق المفضي إلى المعرفة، يقول الغزي:

فالخمر تغشى في دجى أرواحنا　　　ما كتمته سريرة الأعشاب

الناس إن شربوا لهم آدابهم　　　وإذا شربْتُ أنا فَلِي آدابي[78]

وفي مستوى أعلى تغدو الأرض حانًا كبيرًا، وأجساد الناس كؤوسا لهذه الخمرة؛ فالرؤيا الصوفية تسيطر على الشاعر، وتجعله لا يرى إلا الخمرة والسكر، وهذا دليل على قوة العشق، والغياب في عالم (وحدة الوجود):

---

[77] محمد الغزي، كتاب الماء كتاب الجمر، ص 84.

[78] المصدر نفسه، ص 90.

أبصرت هذه الأرض حانًا حافلاً

وجسومنا حشدًا من الأكواب[79]

وهنا يستولي السكر على مشاعر الشاعر، ويصل إلى قمة الانفعال، والنشوة بالخمرة الإلهية، ويغيب الشاعر (غيبة المخمور) وهي غيبة تجعل الصوفي لا يميز الأشياء من حوله، أو تجعله يراها رؤية ذاتية ناتجة حال السكر.

4- ارتباط الغموض بالشعر الحديث

يمكن القول في البدء إن الشعر العربي القديم لم يخل من الغرابة والغموض، ولكن الغموض كان قليلاً أمام نسبة الوضوح فيه، والذي يقرأ الشعر العربي يلاحظ "أنه يتحرك من الوضوح إلى الغموض، كلما تقدمنا في الزمن تزداد كثافة الغموض في النص الشعري إلى حد تبلغ فيه الإبهام"[80].

والغموض باختصار هو اختفاء المعنى خلف ستار اللفظ، بحيث يصبح من الصعوبة الوصول إلى المعنى، يقول عبد القاهر الجرجاني مبينا أهمية الغموض: "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه كان نيله

(79) المصدر نفسه، ص 85.

(80) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 90.

أحلى" [81]، ويؤكد حازم القرطاجني في كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) على خصوصية الغموض، وهو ما يسميه (الغرابة) عندما يقول: "فإن الاستغراب، والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها ... فأفضل الشعر ما حسنت محاكاة هيأته، وقويت شهرته أو صدقه أو خفي كذبه وقامت غرابته" [82].

فسر هذه اللذة التي يحدثها النص الإبداعي هو الاستغراب الذي ينتاب القارئ لحظة التقائه بما لم يتوقعه، وفي هذه الحال تتولد الغرابة، ويشير الجاحظ إلى أثر اللذة الأدبية التي يحدثها الغموض مبررًا ذلك بقوله: "لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبدع" [83].

وهذا يبين لنا أن العرب قديمًا أدركوا أهمية الغموض في الشعر باعتباره عنصرًا جوهريًا إلا أننا نلاحظ أن نسبة الوضوح في شعرنا العربي القديم -على الرغم من كل هذا- بقيت أكثر من نسبة الغموض، وهذا يرجع إلى هيمنة الرؤية العقلية الثابتة على الشعر.

---

(81) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، وعبد العزيز شراق، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 107.

(82) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

(83) الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبد السلام هارون، ط4، دار الفكر، بيروت، ص 89، 90.

أما بالنسبة للنقد الحديث، فالأمر مختلف إذ نجده "يقر الغموض في الشعر كجوهر قار في ذاته، ويسلم بوجوده الشرعي"[84].

فمن خصائص الحداثة الغموض، ولذلك فالوضوح المطلق ليس حداثيًا، إنما الحديث هو الذي يعي أن ليس ثمة شيء واضح منجز أو بسيط، وأن الشاعر الذي يحدد المفاهيم بوضوح وبساطة في نظر الحداثي يقوم بعملية إغلاق لإمكانية التفسير، والإيحاء والإشعاع .. النص الحديث هو ما يخرج من دلالة مغلقة نهائية، ويفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات[85]، وتمثل محاولة (عز الدين اسماعيل) من المحاولات العلمية الرائدة لدراسة ظاهرة الغموض في الشعر في النقد العربي الحديث، فقد خصص فصلاً خاصًا في كتابه "الشعر العربي المعاصر" عالج فيه هذه الظاهرة، وقد وضع تمييزًا دقيقا بين الغموض، والإبهام، فالإبهام عنده يقابل مصطلح (التعقيد) الذي استعمله القدماء للدلالة على التعقيد اللفظي، وقد أطلقوا عليه أيضا لفظ المعاضلة، في حين أن الغموض "صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية والنحوية"[86].

أما (محمد بنيس) فقد تناول ظاهرة الغموض من خلال كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" مخصصا له مبحثًا خاصًا بعنوان "بلاغة الغموض" حيث يرى أن ظاهرة الغموض في شعرنا العربي ليست جديدة، ولكن تغير قوانين البلاغة

---

(84) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 317.

(85) ينظر صالح جواد الطعمة، "الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة"، مجلة فصول، ع4، ص 13.

(86) عزالدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 189.

هو الذي نبه الناس إليها "حيث تعرض الشعر العربي المعاصر لهزة نوعية متكاملة تشمل محيطه العام، ومن ثم فإن الغموض ليس إلا انتقالاً نوعيا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى، لا يلبث معها أن يتحول إلى شيء مألوف مع توفر شروط معقدة أدبية، واجتماعية، وتاريخية"[87]، وفي هذا المجال يرى محمد بنيس أن الغموض ناتج عن "انفجار لغة النص، وخروجها عن القوانين المقيدة للغة اليومية العادية"[88] ومنه فلغة الأدب، والشعر يجب أن تتميز عن لغة التواصل والاستهلاك اليومي، وإلا لما كان بنا حاجة إلى فن الشعر، إذا كان لا يختلف عن الكلام العادي، ولا يقدم شيئا جديدًا غير مألوف؛ فاللغة الأدبية الحقيقية هي لغة تثور على المنطوق الاعتيادي، وتحلق في عالم خاص غريب يعطي إمكانات لا نهائية للتجربة الإبداعية، وبهذا نصبح أمام مفهوم جديد للشعر يقترب كثيرًا مما قاله جون كوهين (Jean cohen) في كتابه "بنية اللغة الأدبية": "ليس الشعر هو التعبير عن عالم غير اعتيادي،ولكنه التعبير غير الاعتيادي عن عالم اعتيادي"[89].

هذا المفهوم الشعري الجديد هو الذي دفع الشاعر الحديث إلى تحطيم قوانين الحديث اليومي، قصد بناء عالمه الشعري المتميز بالغرابة والغموض، والذي أصبح سمة مميزة للشعر الحديث.

---

(87) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 163.

(88) المرجع نفسه، ص 162.

(89) جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال،1986،ص28.

ويدافع (أدونيس) عن الغموض في الشعر، ويراه "جوهرًا أصيلاً فيه ينشأ عن اعتماد لغة مجازية خيالية، تعبر عما تعجز عنه اللغة النثرية العادية"[90]، فالغموض إذن حقيقة واجبة الوجود في الشعر، بل هو أهم الحقائق التي تميز الشعر، "إنه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية التي تلقي ظلالها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفه أو نبلغها في يسر"[91].

ويقدم (محمد بنيس) مقاربة للتعبير الشعري محاولاً رسم بعض خطوطه كالآتي:

1- اعتبار الكلام الشعري انزياحًا (Ecart) عن الكلام النثري

2- يرتبط بهذا العنصر، عنصر آخر هو الإيحاء (Connotation) الذي هو هدف رئيس في الشعر.

3- يتميز النص الشعري بانفتاحه على دلالات متعددة، مما يجعله ناقصًا على الدوام، وحده القارئ يستطيع أن يتمم هذا النقص، فيتحول النص من الانغلاق إلى الانفتاح.

4- يخضع النص الشعري للتجربة الداخلية للمبدع، بخلاف النص النثري الذي يخضع للتجربة الخارجية.[92] "فهو يجري بين أسواق مدنه

(90) أدونيس نقلا عن محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 162.

(91) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 317.

(92) ينظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 167.

الباطنية، ويحمل أشياء العالم الخارجي إلى متاهته العميقة، حيث يحدث كيمياء التحول والغرابة"[93].

الغموض إذن مظهر من مظاهر الحداثة، فكما أن الوضوح واكب القصيدة التقليدية في نشأتها وتطورها، فإن الغموض رافق تجارب الشعر الحديث الذي امتاز بخصوصياته المتفردة على الصعيد اللغوي، حيث تحولت اللغة في هذا الشعر من كونها مجرد "وسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة قيمتها فيما تُوحي به، لا فيما تخبر إخبارًا، وفيما تولده في النص من أوضاع جديدة"[94].

إن اللغة في الشعر الحداثي لغة خاصة "تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقي أو واحدية المستوى الدلالي التي نألفها في كثير من الشعر المعاصر، فالقصيدة المحدثة ليست زجاجًا ناصع الشفافية لا نراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه، وإنما هي قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها بوصفها صنعًا متميزًا في اللغة وباللغة"[95].

ولذلك يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير؛ أي أن طريقة القول أكثر أهمية من الشيء المقول، وأن شعرية القصيدة في بنيتها لا في وظيفتها.

---

(93) المرجع نفسه، ص 167.

(94) محمد الهادي الطرابلسي، "من مظاهر الحداثة في الأدب الغموض في الشعر"، مجلة فصول، ع4، ص 30.

(95) جابر عصفور، "معنى الحداثة في الشعر المعاصر"، مجلة فصول، ع4، ص42.

وقد كانت الرمزية من أول المذاهب الأدبية التي دعت إلى الغموض واعتبرته أحد المقومات الرئيسة للأدب الرمزي، وهذا الغموض لا يتأتى عندهم من المعاني والصور بل من المشاعر التي تصاحب تلك المعاني، وهي مشاعر تعمد الرمزيون أن تكون غامضة، لأن ذلك يحقق جمالاً لا يحققه الوضوح، يقول (فرلين): "المعاني الخفية كالعينين الجميلتين تلمعان من وراء النقاب"[96]، ويقول (بودلير): "شيئان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق والتأليف، ومقدار من الروح الإيحائي أو الغموض يشبه مجرى خفيًا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة، والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى، بدلاً من عرضه بصورة مبرقعة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر"[97].

فالشعر الجيد عند الرمزية هو الشعر الذي يتوفر على عنصر الإيحاء الذي ينتج عن الغموض وعدم الوضوح، إذ ليس "الغرض من الشعر كما يرى (فرلين) الفكرة الواضحة والشعور المضبوط، فمن الجميل في الشعر أن يلبس ثوبًا من الغموض"[98]، خاصة إذا كان العالم الذي يراه الرمزيون عالم غامض وكل ما فيه مبهم ومعقد، ولذلك جاء تصويرهم لهذا الواقع غامضا، وإن كنا نؤكد أن الغموض "لا يتأتى فقط من المعاني والصور والدلالات بل من المشاعر التي

---

[96] نقلا عن درويش الجندي، الرمزية في الأدب الغربي، دار النهضة، مصر، القاهرة (د ت)، ص 106
[97] المرجع نفسه، ص106
[98] درويش الجندي، الرمزية في الأدب الغربي، ص 107.

تصاحب ذلك، وهي مشاعر تعمّد الرمزيون أن تكون غامضة"[99] كذلك، ولذلك عمد بعض النقاد إلى التمييز بين نوعين من الغموض:

- النوع الأول: غموض عجز وضعف
- النوع الثاني: غموض مقدرة وإبداع

الأول سبيل "المقلدين الذين يتمذهبون تنطعًا وسترًا لعجزهم، أو إيهامًا بملكات هم محرومون منها"[100]، والثاني "مرده عند هؤلاء الموهوبين إلى إيمانهم بعجز العقل الواعي عن إدراك الحقائق النفسية التي لا يستطيع أن يردها إلى عواملها الأولية ... وكأنهم بذلك يعلنون إفلاس العقل البشري، وينفضون يدهم من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية الغامضة بعدة رموز"[101].

وفي هذا الصدد يحدثنا (محمد بنيس) عن الغموض فيرى بأنه ناتج عن "انفجار لغة النص وخروجها على القوانين المقيدة للغة اليومية العادية"[102]، ومنه فاللغة الأدبية يجب أن تختلف عن اللغة العادية الاستهلاكية (لغة التواصل)، وإلا لما كان بنا حاجة إلى فن الشعر إذا كان لا يحقق شيئًا جديدًا غير مألوف.

---

(99) ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2، ص 33.

(100) محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، مصر، ط3 (د ت)، ص 114، 115.

(101) المرجع نفسه، ص 115.

(102) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 162.

إن اللغة الأدبية الحقيقية "تنفلت من مدار التعقيدات اللغوية العامة، وتنسلخ من مواصفات الناس في منطوقهم الاعتيادي المشدود بالقواعد المتعارف عليها"[103]، وتحلق في عالم خاص غريب يعطي إمكانات لا نهائية للتجربة الشعرية، وبهذا يمكن أن نحدد مفهومًا جديدًا للشعر، وهو مفهوم يقترب كثيرًا مما قاله (Jean cohen) جون كوهين في كتابه "بنية اللغة الأدبية" -كما رأينا سالفًا-.

وهذا المفهوم الشعري الجديد هو الذي دفع الشاعر الحديث إلى تحطيم قوانين الحديث اليومي، قصد بناء عالمه الشعري المتميز بالغرابة والغموض، والذي أصبح اليوم سمة مميزة للشعر الحديث. ويذهب محمد بنيس مذهب أدونيس في دفاعه عن الغموض ولكنه يدرسه ضمن مستويات متعددة:

أ- المستوى الدلالي: وينصب على تحليل النص الشعري من حيث علاقات المدلولات فيما بينها.

ب- المستوى النحوي: ويتجلى في كون اللغة الشعرية تتبع مبدأ عصيان قواعد اللغة مما يبعده عن النثر.

ج- المستوى الإيقاعي: ويظهر في تحطيم البيت التقليدي دلاليًا ونحويًا مما يعمق بلاغة الغموض.

---

(103) المرجع نفسه، ص 162.

د- المستوى المعرفي: ويتمثل في شحن النص بالمعرفة والثقافة وهذا يجعل النص الشعري بحاجة إلى قارئ مثقف كذلك لسبر أغواره[104]، وهذه المستويات تمثل قوانين النص الحديث.

فالغموض إذن مظهر من مظاهر الحداثة فكما أن الوضوح رافق القصيدة التقليدية في نشأتها وتطورها، فإن الغموض واكب تجارب الشعر الحديث الذي امتاز بخصوصياته المتفردة خاصة على صعيد اللغة.

إن اللغة في الشعر الحديث لغة خاصة تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقي أو واحدية المستوى الدلالي التي نألفها في كثير من الشعر القديم، إلى التعدد الدلالي، والغموض المعنوي، ويرجع ذلك إلى النزعة الميتافيزيقية التي سيطرت على الشعر "وجعلت منه فعالية إبداعية لا تعرف الاكتمال، لأنها تساؤل مستمر حول ماهية الإنسان والوجود، هذه الماهية التي طمست تحت تراكم معطيات حضارة الآلة الذرية"[105]، ومن هنا فإن الميتافيزيقا أصبحت مرادفة للشعر الحديث الذي أسس شعرية جديدة تبتعد عن منطق العقل، وتعانق معطيات الحلم والخيال، وهذا يجعل النص غامضًا يثير الدهشة، ولا يفصح عن مكوناته بسهولة ويسر.

يرى ألبيريس أنه إذا كنّا نريد تعريفًا لشعر خاص بعصرنا ينبغي ألا نبحث عنه في تقلبات الشكل بل في وظيفة الشعرية التي تجعل منه بحثا عن حقيقة خفية

(104) ينظر محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 167، 190.

(105) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ص 97.

"إنه يصبو إلى أن يكون وحيًا ولهذا كان له الحق في أن يكون غامضا مترددًا لا منطقيًا"[106].

لكن إذا كنا نقبل الغموض في الشعر، فإننا نرفض الإبهام الذي يجعل النص لا ينفتح إلا على الخواء، نرفض التعقيد الذي يسقط القارئ من العملية الإبداعية إذ ما نفع القصيدة لولا حاجة الشاعر الجوهرية إلى التواصل مع الآخر.

وهنا نشير إلى بدعة خطيرة أخذت تغزو الساحة الأدبية عندنا، ووجدت التشجيع من بعض المتشاعرين مفادها إسقاط القارئ من العملية الإبداعية، الكتابة بأي شكل أو اعتماد ما يسمى (لغة التجريب)، هذه التسمية يذكرها (أحمد المعداوي) في كتابه "أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث"[107] وقد استقى هذه التسمية -كما يقول- من منظومة منطقية تتردد كثيرًا في كتابات (أدونيس) وأتباعه، ولا سيما (خالدة سعيد)، وتتمثل هذه المنظومة في القول بأن الإبداع هو عبارة عن رفض للتقليد؛ أي رفض للشكل الثابت الجاهز، أو الوعاء الباحث عمن يملأه، بمعنى أن الإبداع إنما هو بداية؛ أي انقطاع عن واقع قائم وطموح إلى واقع غير محقق.

وعلى الرغم من أن الخطأ في هذه الدعوة واضح وضوح الشمس بتجاهلها لأحد أطراف العملية الإبداعية، ألا وهو المتلقي، وبتركيزها على الكشف

---

(106) ألبيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ت. جورج طرابيشي ، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1965، ص 137.

(107) ينظر أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 131.

وإعلانها القطيعة بين لغة الشعر الحديث، ولغة الشعر القديم، مع أن الطبيعي في ميدان اللغة كما يقرر (ت.س.إليوت): "هو أن تكون هناك أزمان لاكتشاف الأراضي، وأزمان لاستثمارها قبل اكتشاف أراضي أخرى"[108].

وننبه هنا إلى أنه لا تجريب دون إبداع، ولا إبداع دون وجود المتلقي، فلا يمكن أبدًا إسقاط القارئ من العملية الإبداعية، لأن ذلك يوقع هذه التجارب في الاسفاف الدلالي والإبهام الذي يجعلها مستعصية على الفهم والإدراك.

لذا فإن الشعر الحديث يستطيع أن يحقق جانبًا كبيرًا من الشعرية دون أن يقطع الصلة بالأساليب الشعرية القديمة أو يسقط المتلقي، ولعل هذا ما تحقق ببهاء وبذخ مع القصيدة الصوفية التي لم يكن بحثها عن الخارق والمبهم، وإنما عن الشعري فاستطاعت أن تحلق في سماء المعاني الروحية الخفية تلافيا للوقوع في أسر الابتذال والرتابة العادية، لأن الشعر يتطلب الرؤيا إنه سعي نحو المطلق، وإبحار في أعماق الذات الإنسانية.

5- الغموض في الشعر الصوفي

رأينا سابقا أن الشعر الصوفي شعر رؤيا، والرؤيا بطبيعتها حركة دائمة وتحول مستمر في المفاهيم، فهي "قوام الشعر، هي خاصية كل شعر عظيم ينفذ إلى أحشاء

(108) ألبيريس، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ت. جورج طرابيشي، ص 98.

العالم ليخرجه قضية مجسدة في فضاء مادي، في إيقاع وصورة هي القدرة على تحويل الزمن البكر المظلم المشوش إلى زمن هندسي، إيحائي، وهي الإلمام بأبعاد التجربة في أصقاعها البعيدة"[109]. ولذلك تكون الرؤيا غامضة وغير خاضعة للعقل والمنطق، وفي هذه الحال تكون اللغة المباشرة عاجزة عن نقل التجربة، فيلجأ الشاعر إلى الرمز الذي يعد الوسيلة الوحيدة التي تمكننا من إيصال الدلالة، ويتجسد هذا بجلاء في الشعر الصوفي الذي هو شعر رؤيوي يقترن بالنبوة -كما رأينا سالفا- ويحمل هاجس الكشف عن عالم بديل لهذا العالم المزيف، عالم ما ورائي، ولذلك جاءت الكتابة الصوفية غامضة، ويرجع ذلك لأسباب علة منها:

1- رفض التجربة الصوفية الدائم للسائد والمألوف.

2- سعي التجربة الصوفية للكشف عن باطن الوجود، وجوهر الكون.

3- عناصر الوجود عند الصوفي إشارات ورموز، والرمز بطبيعته غامض لأنه يتعدى إطار العقل والحس.

ومن هنا فالغموض الذي يميز الكتابة الصوفية ليس هو إلا نتيجة حتمية لهذه الرؤية التي يتداخل فيها السحري بالأسطوري، ويغيب العقل ويتلاشى الإحساس بالوجود. وهنا يصل الشاعر إلى حال السكر، فيسكر الصوفي، وتسكر لغته، وكما

---

(109) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 107.

يقول أدونيس فإنه "لا يعبر عن نشوة الإنسان إلا لغة منتشية هي أيضا، يجب أن تخرج اللغة هي أيضا من نفسها كما يخرج الصوفي من نفسه"[110].

وهذه اللغة السكرى هي لغة الرمز، التي تسعى إلى النفاذ إلى جوهر الكون والكشف عن القارات المجهولة فيه، فالرمز من هذه الناحية جسر يوحد بين المرئي وغير المرئي، وهذا يقودنا –على صعيد اللغة- إلى "أن الحلم والرؤيا والشطح والجنون إنما هي في التجربة الشعرية الصوفية وسائل ... تتبطنها اللغة من أجل كشف للإنسان والوجود أعمق وأغنى وأشمل"[111].

ونقف هنا عند الشطح والذي يعد أبرز مظاهر الكتابة الصوفية، والشطح كما رأيناه سالفا "عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلبته ... فالشطح: لفظة مأخوذة من الحركة لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم، فعبروا عن وجودهم ذلك بعبارة يستغرب سامعها، فمفتون هالك بالإنكار والطعن عليها إذا سمعها، وسالم ناج برفع الإنكار عنها، والبحث عما يشكل عليه منها بالسؤال عمن يعلم علمها ... ألا ترى أن الماء الكثير إذا جرى في نهر ضيق فيفيض من حافتيه ؟! يقال شطح الماء في النهر، فكذلك المريد الواجد: إذا قوي وجده ولم يطق حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه، سطع ذلك على

---

[110] أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 159، 160.

[111] أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص 161.

لسانه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على مفهوم سامعيها، إلا من كان من أهلها"[112].

ويحدد عبد الرحمن بدوي العناصر الضرورية لوجود الشطح في خمسة عناصر هي:

1- شدة الوجد.

2- أن تكون التجربة تجربة اتحاد بين الصوفي، والله تعالى.

3- أن يكون الصوفي في حال سكر.

4- أن يسمع في داخل نفسه هاتفا إلهيا يدعوه إلى الاتحاد.

5- أن يتم هذا كله والصوفي في حال من عدم الشعور، فينطلق مترجمًا عمّا طاف به، متخذًا صيغة المتكلم كأن الحق هو الذي ينطق بلسانه".[113]

مما سبق نرى أن الوجد، والسكر عنصران أساسيان لتوليد الشطح، فالوجد لهب يتأجج في نفس المرء، والسكر غياب عن الوعي، إلا أنه سكر روحي يحدث في النفس بتأثير حضور روحي قوي مما يعني أن الشطح ليس هذيانا أو هلوسة وإنما هو حالة مكاشفة بين الصوفي والذات الإلهية تتم في حال من عدم الشعور، أي غياب الوعي والتفكير المنطقي بسبب غلبة السكر، الذي هو قطب الرحى في كل

---

(112) السراج الطوسي، اللمع، ص 453، 454.

(113) ينظر عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، القاهرة 1949، ص 04.

الأحوال، ولذلك إذا أراد صاحب الحال أن يعبر عن تلك الأحوال فإنه يستعمل لغة جديدة تقوم كذلك على الشطح، وهذه اللغة تطرح مشكلات عدة حول آليات القراءة والتأويل لأن "الشطح لغة كونية، لغة ينطق بها الكون عبر ناطقها الصوفي"[114]، لغة تضعنا وجها لوجه أمام الكون الفسيح، وتجعلنا نبحر في عوالم خيالية وسحرية غامضة لم نألفها في الكتابة التقليدية، ولذلك فإن هذه الكتابة تحدث صدمة في القارئ الذي تعود برودة العقل والمنطق.

فهي كتابة خارج الوعي وخارج الشعور، يمكن مقابلتها بالكتابة الآلية في السوريالية والتي تأتي أيضا في غياب الوعي، وهي خلافا للكتابة العاقلة تقوم على:

1- انعدام الفكرة المسبقة، أي التخطيط أو التصميم المسبق.
2- انعدام أية رقابة للوعي أو للعقل.
3- انعدام النظام الكتابي التقليدي.
4- انعدام الاهتمام الجمالي والأخلاقي.
5- الفيضية، فهذه الكتابة نوع من فيض الكيان، فيض اللاوعي، بحرية مطلقة ... وهو ما يقابل عبارة (الاملاء) في الصوفية.[115]

مما سبق نرى أن الشطح في الكتابة الصوفية هو السبب في الغموض الذي تتميز به الكتابة الصوفية، وهو الذي يجعلها عصية على الفهم، ويجعل منها

---

(114) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 132.

(115) المرجع نفسه، ص 135.

"لغات أخرى تتبطنها اللغة من أجل كشف للإنسان والوجود أعمق وأغنى وأشمل"[116].

وإذا عدنا إلى الشعر الصوفي القديم، نجد أنه يتميز بالغموض، بل إن الشاعر الصوفي يتعمد التعمية فلا يصرح بالأحوال التي يعانيها، وإنما يعمد إلى أسلوب الرمز والإشارة، ومؤلفات ابن عربي خير مثال على ذلك، فهي تطرح بشكل واضح قضية اللغة لا على مستوى التعبير فقط بل على مستوى النسق التأليفي كذلك.

ولعل أول سمة من سمات مؤلفات ابن عربي أنها ليست كتبًا من تأليفه بل هي إلهام رباني وثمرة من ثمار اللقاء مع الحق سبحانه وتعالى، فهي إذن رسائل أوحى بها الحق للكاتب، وطلب منه أن يبلغها للناس، وهذا يجعل هذه المؤلفات تكتسب قدرًا من السمو والعلو لكونها نتاج مشاهدات ورُؤى صوفية، يقول ابن عربي في شأن تأليفه لكتاب (عنقاء مُغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب) : "ولما دخل شهر ميلاد النبي محمد عليه السلام (شهر ربيع الأول من سنة 595هـ) بعث إليّ سبحانه رسول الإلهام، وهو الوحي الذي أبقاه علينا والخطاب الذي جعَل منه إلينا... يأمرني فيها بوضع هذا الكتاب المكنون والسر المصون المخزون"[117]. وحتى عنوان الكتاب وحي وإلهام إلهي يقول ابن عربي: "فلما كان يوم الجمعة والخطيب على أعواده يدعو قلوب أولياء الله وعباده إذ وجدت بردَ كفٍّ الجَذْب من

(116) المرجع نفسه، ص 161.

(117) ابن عربي، عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، القاهرة 1954، ص 06.

حضرة القُرب فتلقيت في الغفلة الكلمات، وتوفرت دواعي القلب لما يرِد عليه من النسمات، فإذا الخطاب الأنفس من المقام الأقدس: هل تقنع أيها الخطيب المُعرب والمنتقد المعجب بعنقاء مُغرب في معرفة ختم الأولياء وشمس المغرب"[118].

وهذا يجعل هذه المؤلفات تكتسب قدرًا من السمو، والعلو لكونها نتاج مشاهدات ورؤى صوفية، إلى جانب ما يلفها من غموض، وتأرجحها بين الوضوح والغموض،وهذا ما يصرح به ابن عربي في الكتاب السابق حيث يقول:"فأنا الآن أُبدي وأُعَرِّض تارة وإياك أعني واسمعي يلجارة،وكيف أبوح بسر،وأبدي مكنون أمر،وأنا الموصي به غيري في غير موضع من نظمي ونثري،وأنبِّه على السر،ولا تفشه؛فالبوح بالسر له مقت على الذي يبديه"[119].

ومن الكتب التي تتميز بالتركيز والغموض كتاب "فصوص الحكم"، وفي هذا المجال يذكر لنا أبو العلا عفيفي تجربته مع هذا الكتاب فيقول: "قبلت دعوة الأستاذ نيكلسون لدراسة فكر ابن عربي مبتدءًا بالفصوص فقرأته مع شرح القاشاني عليه عدة مرات، ولكن الله لم يفتح عليَّ بشيء! فالكتاب عربي مبين، وكل لفظ فيه إذا أخذته بمفرده مفهوم المعنى، ولكن المعنى الإجمالي لكل جملة ولكثير من الجمل، ألغاز وأحاج لا تزداد مع الشرح إلا تعقيدًا وإمعانًا في الغموض، وذهبت إلى الأستاذ أشكو حالي وأذكِّره بأن هذه أول مرة استعصى عليَّ فهم كتاب باللغة العربية إلى هذا الحد فنصحني بترك الفصوص والإقبال على كتب ابن عربي

---

(118) المرجع نفسه، ص 17.

(119) المرجع نفسه، ص 19.

الأخرى فقرأت منها نيفا وعشرين كتابا ما بين مطبوع ومخطوط، منها الفتوحات المكية، وهنا بدأت تتكشف لي معاني الشيخ ومراميه بعدما أصبحت على إلف باصطلاحاته وأساليبه فلما عدت إلى الفصوص وجدته مع صغر حجمه خلاصة مركزة لأمهات تلك المعاني، ووضح لأول مرة ما كان منه مستغلقا"[120].

إذن فإن ابن عربي يعتمد في كتاباته جدلية الغموض، والوضوح أو الإظهار، والكتمان وهنا لنا أن نتساءل عن سبب هذا الغموض والكتمان في الكتابة الصوفية.

والحق أنه "لا جدال في أن منشأ الصعوبة والغموض يجد تفسيره الأساسي في طبيعة التجربة الصوفية، أما تعمد الغموض فيمكن أن نتلمس تفسيره في العنف المادي الذي عانى منه المتصوفة الأوائل، هذا فضلاً عن العنف المعنوي الذي ظل (الفقهاء) يمارسونه ضد المتصوفة حتى عصر ابن عربي وبعده"[121].

ثم إن التجربة الصوفية تجربة موازية لتجربة الوحي النبوي، كما رأينا من خلال مؤلفات ابن عربي، وهذا يؤسس لعلاقة لغوية "فكلام الله الموحى به إلى الرسل والأنبياء يكشف ويصرح من ناحية ويخفى ويومئ من ناحية أخرى، إنه يكشف ويصرح بما هو خطاب للناس كافة؛ وذلك بحكم تفاوت مستويات عقول الناس وأفهامهم لكنه يومئ ويعرض بما هو خطاب قابل دائمًا لانفتاح المعنى في

---

[120] أبو العلا عفيفي نقلاً عن نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط 1، 2002، ص 135، 136.

[121] المرجع نفسه، ص 138.

الزمان والمكان"[122]. ولذلك يميز المتصوفة بين مصطلحي (الإشارة) و(العبارة) وهم يرون أن الإشارة لا العبارة هي المدخل لهذه الكتابة لأن الإشارة توحي بالمعنى دون تحديد فتجعله أفقا منفتحًا دائمًا على شتى القراءات، أما العبارات فهي قتل للمعنى وإغلاق لإمكانية التأويل.

"أما البعد الثاني، الخاص بمشكلة التعبير عن التجربة الصوفية، فقد أفضى إلى تأكيد أهمية (الغموض) لستر المعرفة عمن ليس أهلاً لها من هذه الزاوية يمكن النظر لهذا البعد بوصفه محاكاة للغة الوحي"[123] على أساس أن المعراج الصوفي رحلة روحية يتخلص فيها الصوفي شيئًا فشيئًا من علاقاته بعالم الظواهر، ويرتقي إلى العوالم الباطنية الروحية، "واللغة الإلهية ذاتها اتخذت منحى الستر في الخطاب القرآني، وهذا المستور هو الذي يحتاج للكشف عنه بفك شفرة الإشارات، لكن التعبير عن هذا المستور الدلالي لو اتخذ منحى الوضوح التام لكان الصوفي يرتكب بذلك خطيئة عظمى؛ تلك هي خطيئة مخالفة الهدف من وراء الستر الإلهي ... وهي مناسبة الخطاب الإلهي للمستويات المختلفة من عقول البشر، بوصفه خطابا موجهًا للناس كافة"[124].

---

(122) المرجع نفسه، ص 139.

(123) المرجع نفسه، ص 142.

(124) نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلم ابن عربي، ص 143.

فضلاً عن أن القارئ لأي تفسير من تفاسير المتصوفة يدرك أن الوضوح ليس هدفا بل الهدف هو دفع المتلقي للدخول في مغامرة التأويل، ولأجل ذلك استخدم المتصوفة لغة الستر والإشارة.

من أسباب اعتماد لغة الرمز ومنهج الستر في الكتابة الصوفية ضيق اللغة، فمعرفة الصوفي أوسع من لغته ولذلك أثر عن (النفري) قوله المشهور: "كلما اتسعت الرؤيا، ضاقت العبارة"[125]، وكلما ازدادت الشمس إشراقًا وتوهجًا قلت إمكانية التحديق فيها ومن هنا نفهم المقولة الصوفية المشهورة "من شدة الظهور الخفاء".

إن هذه اللغة سحاب يغطي شمس المعنى لكنها في الوقت ذاته طريق إليها، إنها الظاهر الذي يشير إلى الباطن، ولهذا فإن من يكتفي بالنظر إلى هذه اللغة في حدود الظاهر، فإنه يرى المعنى ظلمة، ويكون مرتبطا بالظلام، غير أن من يتجاوزها وينفذ إلى باطنها يرى المعنى في نوره الحق ووجوده الحق.

وعلى مستوى التعبير فإن هذا الكلام يؤدي إلى أن الرؤيا، والشطح، والجنون تتحول في التجربة الصوفية إلى لغات ووسائل من أجل كشف أعمق للوجود الإنساني، ولحقائق وأسرار لا يمكن الوصول إليها بالمنطق والعقل واللغة الواضحة.

---

[125] ينظر النفري،المواقف والمخاطبات، تح.آرثر جفري،مطبعة دار الكتب المصرية 1934، ص5.

فكما يسكر الصوفي يجب أن تسكر لغته وتخرج عن طورها كما يخرج الصوفي عن طوره المألوف إلى أطوار أخرى.

وهذه اللغة السكرى هي لغة المجاز والرمز، اللغة الغامضة التي "تتيح لما هو قائم في مكان آخر في الغيب أو الباطن أن يجوز إلى عالمنا الظاهر، هكذا تتيح لنا هذه اللغة أن نضع اللامنتهي في المنتهي ... وهذا الغيب اللامنتهي المجهول ليس نقطة نبلغها وتنتهي عندها المعرفة، إنه على العكس متحرك، كلما كشفنا منه شيئا ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف ... وفي هذا لا تقيم اللغة -مهما بلغت نشوتها- علاقات (حقيقية) بين الذات والآخر، الذات والغيب، الذات والكون، وإنما تقيم علاقات مجازية ولا تنشأ عن الرغبة في التزيين أو الإقناع والتحريض .. وإنما هي جزء عضوي من كل أكبر؛ إنها أشخاص وأماكن وموضوعات وأحداث وأفعال، إنها تصلنا بالرمز وبالأسطورة، ذلك أنها ناشئة من هذا الجدل الصاعد الهابط معًا بين الله والإنسان، بين الواقع غير المرئي، والواقع المرئي، وهي لذلك مشحونة بالحلم وبعناصر لا عقلية، كالسحر والهذيان والجنون والشطح"[126].

كل هذا يولد الغموض، والخفاء الذي هو شعار التجربة الشعرية الصوفية، وأحد أهم قواعدها؛ لأن اللغة الصوفية لا تقول الحقيقة، وإنما تشير إليها أو ترمز، بل إن الحقيقة في هذه اللغة ليست هي ما يقال ويصرح به، وإنما هي ما لا يقال، إنها سعي دائم نحو المجهول، وبحث عن المستتر واللامتناهي في صفحة الوجود الإنساني.

---

(126) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 160، 162.

إن التجربة الصوفية في حقيقتها كشف لمعنى الوجود، وكشف للخطاب الإلهي المبثوث في هذا الكون الفسيح، وهذا الخطاب لا تدركه كل الأذهان، ولا يفهمه إلا الراسخون في (علم الحقيقة)[127]، ولذلك يصبح استخدام منهج الستر والإخفاء واعتماد لغة الرمز أمرًا مشروعًا في هذه الكتابة التي يمكن اعتبارها تقليدًا للخطاب الإلهي الذي لا يقوى على فك شفرته إلا العارفون الذين ينفذون إلى أعماقه فيرون الآيات، ويقفون على الحقائق والأسرار المبثوثة في الآفاق، وهذا ما عبر عنه المولى عز وجل في قوله: « سَنُرِيهِمْ آيَاتِنَا فِي الآفَاقِ وفِي أَنْفُسِهِمْ حَتىًّ يَتَبَيَّنَ لَهُمْ أَنَّهُ الحَقُّ »،[128] يقول ابن عربي في مقدمة كتاب "الفتوحات المكية":

أنا القرآنُ والسبعُ المثاني
وروحُ الروحِ لا روحُ الأواني
فؤادِي عند معلُومِي مقيمُ
يناجيهِ وعندكمو لسَاني
فلاَ تنظر بطرْفِك نحو جِسْمي
وعُدّ عن التنعّم بالمغانِي
وغُصْ في بحرِ ذات تُبْصرْ
عجَائِبَ ما تبدّتْ للعيَان

[127] علم الحقيقة هو التصوف وهو يقابل علم الشريعة.
- ينظر الفصل الأول من البحث، ص 47 وما بعدها.
[128] فصلت، 53.

وأسْـرارٍ تَراءتْ مُبْهمَـاتِ

مُستّـرَةٍ بِـأرْواحِ المَعَـاني[129]

إن معضلة الصوفي تكمن في أن معرفته أوسع من لغته، وأنه لا يريد أن يصطدم بالعالم وبالناس الذين لا يقدرون على فهم الحقائق التي يعرفها، أو أنهم غير مستعدين بعد لفهم هذه الحقائق، ولذلك يلجأون إلى منهج الستر رحمة بالعامة وإشفاقًا عليهم.

6 - جدلية الوضوح والغموض في الشعر الصوفي المعاصر

إن التجربة الشعرية الصوفية المعاصرة تجربة غامضة بكل المقاييس لكونها تجربة تصدر عن الذات الباطنية للشعراء، وهذه الذات غير ثابتة وإنما هي دائمة القلق بسبب الواقع المنهار الذي تعيش فيه، إنها "تجربة الاحباطات الكبرى،الاحساس الفاجع بالموت بمجانية الحياة الإنسانية المنبعث من الشعور بالتمزق والحيرة أمام ماض متآكل وحاضر هارب،ومستقبل لا يبنى،إنها تجربة القلق والانخطاف...السعي الجنوني وراء المدهش والغريب"[130].

وهنا تصبح القصيدة مشوشة عديمة الانضباط لا تصدر عن أفكار واضحة "وإنما عن صورة مظلمة بشتى الانفعالات يوجهها الحدس نحو الأبعاد القصوى

---

[129] ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 9/1.

[130] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 125.

سعيا وراء كشف المجهول"[131]، وذلك لأن التجربة الشعرية الحديثة لا تصدر عن فكرة واضحة، وإنما تصدر عن رؤية يوجهها الحدس نحو الأبعاد القصية للوجود، ومن ثم تكون القصيدة الصوفية المعاصرة مغامرة الحداثة في أرض الغموض.

ويكمن هذا الغموض في الجدلية القائمة بين اللغة كنظام عام، وقواعد محددة، والأسلوب كفعل خاص فيه الكثير من التميز والتفرد، ولذلك أصبحت شعرية القصيدة لا تقاس بمقدار التزامها بهذا النظام العام، وإنما تقاس بمدى خرقها للغة العادية، ولذلك أصبحت في هذا الشعر لا تقول ما تعودت قوله، وإنما تقول ما لم تتعود قوله من خلال خرق العلاقة بين الدال والمدلول وإقامة علاقات جديدة بينهما.

ومن هنا لايصبح النص بنية مغلقة يكتفي بذاته كما تقول البنيوية، وإنما هو بنية مفتوحة متحركة على مستوى الواقع والتاريخ. "وعبر هذا التواصل الجدلي الذي تقول به (البنيوية التوليدية) بين النص الأدبي والواقع التاريخي يتفتح النص على القارئ، ويمكنه من أسباب القراءة وإنارة مساحات شاسعة من الظلمة التي تحيط بالكتابة من كل جانب، وبذلك تكون "البنيوية التوليدية" كمنهج تؤكد على أن البنية ليست كيانًا منغلقًا يسجن الإنسان أو يستعبده من التاريخ، ليحل محله شكلانية مطلقة بلا مضمون أو معنى أو وظيفة أو ذات، بل يؤكد المنهج على العكس من ذلك، البنية من حيث هي خاصية مميزة لنشاط فاعلية

[131] المرجع نفسه، ص 126.

خلاقة تضع النسق وتخلق الأنظمة في حركتها التاريخية أي في ممارستها الدالة"[132].

ولذلك يتسلط النص بثقله الجمالي الدلالي (الخاص) على المتلقي دون مقدمات أو إجراءات احتياطية، فيحدث صدمة مفجعة لبنية (العامة) التقليدية، مما يتولد عنها حالة غموض شديدة مردّها العجز عن استجلاء خصوصية البنية واستيعاب دلالتها الصعبة"[133].

وفي حال الكتابة الصوفية تبدو لنا البنية الشعرية بنية معقدة لأنها تخضع لقوانين دلالية معرفية خاصة، فهذه الكتابة وإن كانت تظهر بشكل ظاهري على مستوى البنية السطحية، فإنها تخفي بنية عميقة لا مرئية تحمل أبعادًا رمزية لا يمكن فهمها إلا بإرجاعها إلى السياق العام للتجربة المعرفية الصوفية، "وتمتزج هذه المعرفة بالوعي الداخل والخيال الإبداعي، لتؤلف ما يسمى بالبنية الثقافية للقصيدة التي تمثل ساحة مجهولة ملغمة كثيفة نتاج (كيمياء المعرفة) التي تنزع بطبيعتها الحداثية إلى التجريد، وتأخذ في الامتلاء"[134] مشكلة صدمة قوية للمتلقي الذي ألف برودة الوضوح، فتدخله في عالم جديد غريب لا يرتاده إلا العارفون بأبعاد هذا العالم ومتاهاته.

(132) جابر عصفور، "عن البنيوية التوليدية"، مجلة فصول، القاهرة ع2، مج 1، 1981، ص 92.

(133) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 142.

(134) المرجع نفسه، ص 153.

إن الكتابة الصوفية بهذا النزوع نحو الغموض لا تسعى إلى الانغلاق الدلالي (الإبهام) الذي لا ينفتح إلا على الخواء وإنما تسعى إلى استقطاب أبعاد معرفية جديدة، وفتح المجال لإثراء النص الشعري بإمكانات تعبيرية غير محدودة، لا يمكن الكشف عنها إلا بفعالية القراءة التأويلية ولذلك تغدو الإشارة لا العبارة هي المدخل لقراءة الكتابة الصوفية التي لا يمكن أن تظهر دلالاتها إلا من خلال الرمز، لأنه لو ظهر نور المعنى لتلاشى هذا الكون، وهذا ما يشير إليه أمر الله تعالى لموسى (عليه السلام) أن ينظر إلى الجبل حين طلب النظر إليه، فلما تجلى الله للجبل جعله دكًا وخر موسى (عليه السلام) مغشيًا عليه لهول ما رأى،قال تعالى: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ،قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ أَنْظُرْ إِلَى الجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي،فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا﴾ [135].

ولهذا فإن القارئ لا يستطيع أن يرى المعنى الصوفي إلا من خلال الرمز والإشارة، ومن أجل ذلك نعت التصوف بأنه علم إشارة، وهذا ما عبر عنه أبو علي الروذباري بقوله: "علمنا هذا إشارة فإن صار عبارة خفي"[136]، وعبر عنه كذلك أبو العباس أحمد بن عطاء بوضوح في قوله:

إذا أهْلُ العبَارةِ سَاءلُونا　　　أجبناهُمْ بأعلامِ الإشَاره

(135) الأعراف، 143.

(136) الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 89.

نشيرُ بها فنجْعلُهَا غُموضَا   تقصُرُ عنْهُ ترْجمةُ العِبَارة[137]

وفي شعرنا الحديث تعمقت ظاهرة الغموض، وغدا عنصرًا أساسيًا في الشعر الصوفي، لأن التصريح والبوح بكل المعاني يعري هذه النصوص ويفقدها مثاليتها وجمالها الأرفع، ولذلك يعمد الشاعر الصوفي إلى خلق جو ضبابي عجيب خاصة في تلك النصوص التي حاول أصحابها الجمع بين الخصائص الفنية للنزعتين السريالية والصوفية.

لقد حاول بعض الشعراء المغاربة أن يقدموا كتابة شعرية جديلة تجمع بين التصوف الإسلامي، والسوريالية الغربية، وأعني بذلك تلك الكتابة التي تقوم على تداعي اللاشعور وتداعيات الأحلام.

ففي بعض التجارب نجد عملية صهر للإمكانات الصوفية، والسوريالية معًا، أو تكاملا صوفيا سورياليا، وقد ولّد ذلك مزيدًا من الغموض في هذه الكتابة، كما في هذا النص للشاعر الجزائري (عثمان لوصيف) من ديوانه "قالت الوردة":

من شفاهي تنزلق الكلمات
سمكًا أخضرا
ذهبيّ الزّعانف والزغباتْ
شاعر .. شفتي زهرة
ويداي لغات

---

[137] السراج الطوسي، اللمع، ص 414.

تسكر الأرض حين أغنّي

وترقص أشجارها العاشقات

والفراشات ترتف فوق رموشي

وتستيقظ النجمات

أنا من مهجة

حية النبضات إلهية الومضات[138]

ويقول في المقطع الموالي:

أترشف ألوان قوس قزحْ

أتسربل أجراسه الهائمات

أسكر إمّا شعاع غوى

أو سحاب تشهّى فسحْ

ها نشيدي تشرّب حتى ارتوى

وخيالي على الملكوت انفتح[139]

في هذين النصين نلتقي مع صوفية موغلة في التجريد، تمتزج فيها الكثير من المعطيات لتقدم رؤيا عن العالم، وأسرار الحياة، وتقودنا في هذا المعراج الذي يبدو خيالاً ينفتح على الملكوت، إنه خيال المهتدي إلى الآخر إلى فيض المعاني، فعندما

(138) عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 43، 44.

(139) المصدر نفسه، ص 46.

يعجز العلم، والعقل، والمنطق عن بلوغ أسرار الكون ينبري الحدس ليكتشف المجاهيل، ويستجلي الأسرار.

ويتعمق الغموض أكثر في تلك النصوص التي تجمع بين التصوف والأسطورة، ويمكن أن نطلق عليها صفة النصوص (الميثوصوفية) وهي نصوص تقوم على مبدإ التآلف الدلالي بين الميثولوجيا الدينية والدوال الصوفية، وهذا ملمح رئيس من ملامح نضج الرمز الصوفي في النص الشعري المغاربي، وتحوله إلى بلاغة الغموض التي قد يشكو منها القارئ العادي، والحقيقة أن هذا الغموض ليس إلا انتقالاً نوعيًا من قوانين شعرية إلى قوانين أخرى، حيث يتلاحم الصوفي بالميثولوجيا في وحدة قوية ويمتزج المجرد والمجسد.

وديوان "البرزخ والسكين"[140] للدكتور (عبد الله حمادي) خير مثال عن هذا الشعر الذي يجمع بين التصوف، والأسطورة، وقد اخترت هذا الديوان لأنه يشكل منعطفًا إيجابيًا في مسار القصيدة الجزائرية المعاصرة، فالشاعر يسعى فيه إلى تطعيم نصوصه برؤى جديدة تتجاوز الحاضر لتحقق اتصالاً عرفانيًا جديدًا بين الكون والشاعر[141]، كما في قصيدة "يا امرأة من ورق التوت" التي تضرب دلالتها في عمق تاريخ الأساطير أو الميثات، يقول الشاعر:

توهمت أنّك أنّي (...)

---

(140) حصل هذا الديوان على جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري كأحسن ديوان شعرعام 2002.

(141) ينظر سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، مجموعة من الأساتذة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2002، ص 115.

يا جسدًا محْفوفًا
بالظُّلماتْ،
علّقتُ عتابي على باب مدينتكم
أحترف العِشقَ
واللُّعبَ الآهِلة بالوحشهْ،
والغارات المهزومة ...
(...) أنا غائب بِكَ أنِّي
مخذولٌ في معركة الحُبِّ
مبهور بوسادة النُّورِ
وعقارب ساعات معْلِنةً
بالرَّعشهْ ..
يسكُنُها الرِّيحْ
وتلُفُّ حناياها أوراقٌ
من تُوتٍ
وغاباتٌ للشَّوقِ الآنيَّهْ[142]

تتجلى الرمزية الأسطورية، والصوفية في هذا النص بشكل أضفى الكثير من الإشعاع الدلالي في فضاء القصيدة، وجعلها تنفتح على التأويل، وتستوجب

[142] عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ، دار هومة، الجزائر، ط3 ، 2002، ص 149، 150.

حضور قارئ مثقف له خلفية معرفية كافية ليتمكن من التحليل، والغوص في أعماق النص.

يستحضر (عبد الله حمادي) في هذه القصيدة نصوصًا غائبة تؤكد صلتها بالخطاب الصوفي، نجد مثلاً في البداية عبارة "توهمت أنك أني" فيها تناص مع الحلاج في قوله:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا[143]

ولهذا التناص دور كبير في تعميق أبعاد النص النفسية، والفكرية، وجعله هائمًا وبلحثا عن قارئ موعود بسبب تشعب دلالاته، وامتزاجها بالخيالي والأسطوري، ومن ثم تحول وحدات النص إلى رموز لا تخلو من الدلالة الصوفية، والأسطورية والتي لا تظهر في سطح النص، وإنما تظهر بعد التعمق في باطنه لإدراك الحقيقة الكاملة الغامضة.

وفي قصيدة "البرزخ والسكين" يواجهنا الشاعر بغموض متميز إنه من ذلك النوع المستفز للمتلقي الذي يجمع في التجربة الواحدة بين عناصر يصعب الربط بين مقوماتها الدلالية. فهي لسان ينطق بكل اللغات: لغة الشاعر، ولغة العاشق، ولغة المتصوف، ولغة المفكر والفيلسوف.

ولذلك فإن القارئ لهذه القصيدة يتفاجئ بشيء مخالف "عن المألوف في لغتها، وفي معانيها، وتجليات الأفكار الفلسفية والصوفية، كما أنها تعود .. إلى مناهل

---

(143) الحلاج، الديوان ص159 .

اللغة العذراء إلى القرآن حينا، وإلى الحديث حينا آخر، ثم مقولات العارفين ورياض الصوفية، فالبرزخ والسكين تكتسب بهذا تفردًا كنص أدبي"[144] يجمع مختلف الأجناس الأدبية ويزخر بالدلالات التي تتقاطع مع الصوفي والسوريالي، يقول الشاعر:

أسافر وتسافرين

في آخر الصّيحة لكل جعلنا

منسكًا

لا ترهقني الأحوال

الطين والماء

النار والهواء

كانت بدايتها

كانت نهايتها

من حمإٍ مسنون

آنست نارًا .. ورياضا للعارفين

يتساوى المحدود والمطلق (...)

(144) عبد السلام صحراوي، قراءة في قصيدة البرزخ والسكين، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، ص 70.

حمامات لها وقع الصّبايا

على فراش القلب

تسألني السّيف الذي أغمدتُه

منذ الطفولة في عينيها،

... تسألني الوردة المخبوءة في اليقطين

وبريدًا مغلقا

أوفده النّاعي، وشارة من حنين (...)[145]

هذا النص مثال مصغر لما تتميز به هذه التجربة الشعرية من ثراء دلالي، ناتج عن ظاهرة التناص التي هي الميزة البارزة لقصيدة (البرزخ والسكين)، وهي أيضًا سمة الكثير من الشعر الحديث، يقول (رولان بارت) في أحد الندوات: "... لكن الكتابة تعني التموضع داخل ما يسمى اليوم التناص الواسع، أي أن الكاتب يضع لغته الخاصة وإنتاجه اللغوي داخل لانهائي اللغة نفسه"[146]. وهذا التنوع والثراء على المستوى الدلالي وكثرة النصوص الغائبة يؤدي إلى بروز ظاهرة الغموض بشكل لافت للانتباه. "وفي شعرية كهذه يكون من الطبيعي أن يتحقق ما سماه السرغيني بعدم تسطيح المعنى بالبديهي المتداول، فهي أولا شعرية مضادة

(145) عبد الله حمادي، البرزخ والسكين، ص 128، 129.

(146) رولان بارت نقلا عن، عبد السلام صحراوي، قراءة في قصيدة البرزخ والسكين، ص 74.

للتسطيح، وهي ثانيا أبعد ما تكون عن التقيد بما أصبح فقيرًا من أشياء ولغة التداول اليومي"[147].

وإذا أخذنا المغرب الأقصى فإننا نكشف عن شكل مغاير في الرمز الصوفي لكل ما سبق عرضه حتى الآن، حيث أفضت التجربة الفنية ببعضهم إلى رمزية مبهمة متعالية على التراث الصوفي الإسلامي نفسه، ومستعصية على الفهم"[148] وربما يرجع ذلك -كما يرى عثمان حشلاف- إلى تلك الظروف السياسية، والاجتماعية التي عانى منها الشعراء في المغرب الأقصى والتي ولدت لديهم شعورًا حادًا بالانفصال عن الواقع، وعدم القدرة على التواصل معه، مما جعل بعض هؤلاء الشعراء يبنون عوالم فنية موغلة في التجريد.

ويبرز هذا الانفصال على صعيد صياغة الألفاظ من خلال القطيعة بين الألفاظ ومرجعياتها المتعارف عليها، وذلك بالاعتماد على التصوف حينًا، أو تيار الشطح، والأحلام في المذهب الرمزي، والسوريالي.

نأخذ مثالاً لما طرحناه قصيلة "موسم المشاهدة" للشاعر (محمد بنيس):

رأتْ خيلاً من القِصْدير تطلعُ في الصَّدى تنداحُ تحْرِقُ

سُنْبُلاً زيتونةً تتقابلُ الصَّرخات في بلعُومها اندفعت

ولما هبَّ منها الدّمع واتقدت وسُدت دونها الأمصار نادت

(147) رشيد بن يحيى، الشعر العربي الحديث، دار إفريقيا الشرق، المغرب ط1، 1998، ص 67.

(148) عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين- الجاحظية، ص 57.

في عيون الليل واغتسلت أتت بالشبِّ والحناءِ خطتْ
جسمها فتزينتْ رفعتْ على الكتفين كفنًا لم تكاشِفْ سِرَّها
قبرًا ولا افتضحتْهُ عند سرير صومعةٍ رمتْ نورًا من الحلقات[149]

ويقول في قصيدة "موسم الواقعية":

محشورًا بين رفارفِ زُرقتها ورتاجِ البحر يلوِّثُ صمتَ
النسيانِ جنوبا يدفعُ بالرُّكبة حتّى يتهيج طقسُ العهدِ
الوثني بلادٌ تنقاد إليه تحييه بلادٌ تتعقبه ترثيه هُوَ
العطشُ السِّريُّ لنخْرِ الماءِ قديمًا خبَّأ للأفق العينين
تعالوا نحفرْ تراتيلَ العثراتِ نبدِّدْ جذْرَ الصُّفرةِ بين هَريرِ
المقْتِ على أسوارٍ تنهش بانيهَا[150]

يخرج (محمد بنيس) في هذين النصين باللغة، والكلمات عن المألوف والعادة، متخطيا بذلك جدار المعقول إلى اللامعقول إنه يغاير بين الأشياء، بل يقطعها ويكسرها كما لو كانت مرآة محّطمة، تشوه أكثر مما تعكس، وتحطم العلاقات المنطقية لتقيم علاقات جديدة غير منطقية وهذا يجعل القصيدة تنطوي على مستويات متعددة من القراءة، وتفجر عددًا لا حصر له من الدلالات عن طريق

(149) محمد بنيس، مواسم الشرق، دار توبقال، المغرب، ط1 ، 1985، ص 102.
(150) المصدر نفسه، ص 107.

عملية التداعي للأفكار "على نحو قريب جدًا من الطريقة الشعرية التي يرصد بها الشاعر الصوفي المقامات، والأحوال مع فارق أساسي، وهو أن المتصوف يعرف حدود مصطلحه من جماعته مقدمًا وليس كذلك شاعرنا المعاصر"[151].

ولذلك فإن النصين السابقين يمثلان حلمًا خاصًا، ويجسدان توجهًا واضحًا من الشاعر نحو تخوم الرمز البعيدة التي تتوشح بوشاح شفاف من صور الحلم، فالشاعر يكثف لغته إلى حد الإبهام، مما يقطع أسباب التواصل مع القارئ.

"بهذا ندرك خطورة المنحى الرمزي لهذا الشعر ودرجة التعقيد المبالغ فيه وهو لا شك أثر من آثار التفاوت الاجتماعي الكبير بين فئات الناس، وامتياز طبقة عن طبقة في مجمل نشاط الحياة وادياتها، هذا الامتياز أخذ يظهر بمغربنا بعد سنوات قليلة من خروج الاستعمار.. وبقاء مخلفاته العنصرية والثقافية والسياسية ... فاعلة ومهيمنة على الشعب، وتكاد تكون الظروف ذاتها التي أنتجت الأدب الصوفي الإسلامي قديمًا، لأن الشعور بالغبن لدى الإنسان يدفعه إلى الحلم تصوفًا أو رمزًا، وبحثًا في المطلق عن الحرية، والعدل الذين فقدهما في الواقع"[152].

إلا أن هذه التعمية، تطرح مشكلات كثيرة حول القراءة والتأويل، لأنها يمكن أن تؤدي إلى خلق الفجوة، والانفصال بين النص والقارئ، وتحول الرمز من الغموض الذي يؤدي إلى الثراء الدلالي إلى الإبهام الذي لا ينفتح إلاّ على الخواء.

---

[151] عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص 57.

[152] المرجع نفسه، ص 63.

الفصل الخامس

رمز الرحلة

1- الرحلة في الشعر الصوفي

للصوفية نزوع واضح للسفر[1]، لأنه وسيلتها إلى الاتصال بالذات الإلهية، وفي ظل هذه الرحلة تنتعش روح المريد، وتتعزز الصلة بين العبد وخالقه.

ويمكن أن نجد تفسيرًا لهذا النزوع إلى السفر، والرحلة في أن الصوفي "يعيش منفيًا غريبًا في العالم المادي، بعيدًا عن موطنه الأصلي، وحقيقته المثلى المطلقة، التي صدر عنها بواسطة النفخ الإلهي، فضل عن الحقيقة لما تلوث جوهره الروحي بماديات العالم السفلي، ولا يتم له العروج من جديد إلا إذا صفى نفسه من أدران المادة، وعادت نظيفة كما كانت عندما هبطت من عالم الطهر والخلود"[2].

ولم يجد الصوفي سبيلاً للوصول إلى الحقيقة الإلهية إلا من خلال تجربة الحب- كما رأينا سلفا- ولذلك نسج الصوفي "على منوال شعر الحب الإنساني شعرًا رمزيًا كثيف الظلال، يصور فيه تلك الأشواق، والمعاناة أمام هذا الحال، الذي تظهر

---

(1) السفر: عند ابن عربي هو سير القلب في توجهه إلى الحق بالذكر.

- ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 581.

والسفر: في اللغة قطع المسافة، وشرعا فهو الخروج على قصد سيرة ثلاثة أيام ولياليها، فما فوقها بسير الإبل ومشي الأقدام.

والسفر عند أهل الحقيقة: عبارة عن سير القلب عند أخذه في التوجه إلى الحق بالذكر، والأسفار أربعة ...."

- ينظر الجرجاني، التعريفات، ص 86.

(2) مختار حبار، الرمزية في شعر ابن الفارض (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة وهران 1984، (المقدمة).

فيه الحقيقة للمتصوف، وتختفي كبارق خاطف، فيزداد تشوقه، وتعلقه بالمحبوب، ويكثف المراقبة والمجاهدة إلى أن يتم له الاقتراب من المحبوب، أو يغيب عن وعيه، ويرى ما لم يكن يراه في صحوه فيسعد عندئذ السعادة العظمى، وتزول غربته الوجودية"[3].

وتمثل هذه المحطة نهاية السفر، أو العروج الصوفي حيث تنكشف له حقائق الوجود وينتشي بكأس المحبة الإلهية، وتزول غربته، ولكنه قبل ذلك يمر بمرحلة أولى غايتها "إماتة شهوات النفس، وقطع علائقها بالدنيا، وتطهيرها من كل ميل إلى غير الله، ويطلق الصوفية على هذا اللون من الترويض النفسي اسم (المجاهدة)، وقد قسمتها كتب الصوفية إلى عدة درجات تفضي كل درجة إلى درجة أخرى هي أرفع من سابقتها شأنا، وقد أطلقوا على هذه الدرجات اسم (المقامات)"[4].

يقول القشيري: "سمعت إبراهيم بن أدهم يقول: لن ينال الرجل درجة الصالحين حتى يجتاز ست عقبات، أولها: أن يغلق باب النعمة، ويفتح باب الشدة، والثاني: أن يغلق باب العز، ويفتح باب الذل، والثالث: أن يغلق باب الرّاحة، ويفتح باب الجهد، والرابع: أن يغلق باب النوم، ويفتح باب السهر، والخامس: أن يغلق باب الغنى، ويفتح باب الفقر والسادس: أن يغلق باب الأمل، ويفتح باب الاستعداد للموت"[5].

---

(3) ينظر المرجع نفسه.
(4) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص 163.
(5) القشيري، الرسالة القشيرية، ص 98، 99.

ويطلق الصوفية على سالك الطريق إلى الله اسم المريد: وهو اسم فاعل من الفعل أراد، وهو من الإرادة التي هي "بدء طريق السالكين، وهي اسم لأول منزلة القاصدين إلى الله تعالى، وإنما سميت هذه الصفة إرادة، لأن الإرادة مقدمة كل أمر، فما لم يرد العبد شيئا لم يفعله"[6].

وقد اكتسب المريد في التصوف هذا الاسم لسببين:

(الأول): أنه أراد الوصول إلى معرفة الحق، أو إلى الحضرة الإلهية.

(الثاني): أنه يحرر هذه الإرادة من نفسه بتسليمها، لذلك (المريد) هو اسم فاعل وتسليم الإرادة: تقنية الوصول إلى الله.

فالوصول إلى معرفة الحق في المنهج الصوفي قائم على سلوك معين يبدأ بالإرادة الذاتية للفرد، مرورًا بتقنية معينة على مستوى الإرادة، وصولاً إلى أدب الحضرة الإلهية، وهنا ينتهي عمل الإنسان إذ يستطيع أن يكتسب الأهلية، أما التلقي فهو من الحق .. ويتفق الصوفية في كل نصوصهم على ضرورة بل حتمية الرياضة، والمجاهدة في طريق أهل الله، فهي المدخل الوحيد للتحكم في النفس الإنسانية، والسيطرة عليها، فمتى تحكم المريد بنفسه لم يبق فيه من الشهوات، ولا من الهوى ما يثقل عليه قبوله من ربه ... فالرياضة، والمجاهدة هما المدخل الوحيد للوصول إلى

---

(6) المرجع نفسه، ص 201.

نتائج السلوك الصوفي بشقيه: العلمي، والعملي؛ أي الوصول إلى العلم الصوفي [الشق العلمي] والأحوال، والمقامات [الشق العملي][7]

فالمجاهدة مدخل أساس لبلوغ درجة الصوفي بشقيه العلمي، والعملي، ولذلك تهون من أجلها كل الأهوال، والصعاب. يقول أحد الشعراء:

مُريدٌ صَفا مِنْه سِرٌّ الفُؤادِ فَهَامَ بِه السِّرُ فِي كُلِّ وَادِ
ففي أيِّ واد سعى لم يجد له ملجأ غير مولى العبادِ
صَفَا بِالوفَاءِ وَفى بِالصَفا ونورُ الصَفاءِ سِراجُ الفُؤادِ
أَرادَ ومَا كَان حتّى أُرِيد فَطُوبى لَهُ مِنْ مُرِيدِ مُرادٍ[8]

وأما الطريقة في التصوف فما هي "إلا الطريق التي يسلكها المسافر إلى الله، وقد قسمت إلى (مراتب)، و(مواقف) تسمى (المنازل)، أو (المقامات) يعرف المسافر بواسطتها (أحواله) الروحية، وكل (حال) أمارة على مستوى السمو، والتطهير اللذين بلغهما الصوفي روحيًا، وما يزال الصوفي يترقى من حال إلى حال حتى يصير إلى (الشهود)، و(كشف) حجاب الحس"[9]، وهنا يتلقى العلوم اللدنية، والمواهب الربانية .

---

(7) ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 724، 725.

(8) ينظر الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، ص 141.

(9) عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، ص 27.

"ولكن الصوفية المسلمين لم يقتصروا على ذلك فقط بل عبّروا عن توقهم الشديد لبلوغ عوالم السماء، واجتياز طريقها، بنفس الطريقة التي عرج بها النبي إلى السماء ... ومن الصوفية من زعم أنه عرج إلى السماء كما عرج الرسول (ص)، ومن أشهرهم: (أبو يزيد البسطامي) الصوفي المعروف بشطحاته التي عرَج بواسطة سلّم روحي"[10]، وقد وصف عروجه بقوله: "أول ما صرت إلى وحدانية، فصرت طيرًا جسمه من الأحدية، وجناحاه من الديمومة، فلم أزل أطير في هواء الكيفية[11] عشر سنين، حتى صرت إلى هواء مثل ذلك مائة ألف مرة، فلم أزل أطير إلى أن صرت في ميدان الأزلية[12] فرأيت فيها شجرة الأحدية"[13].

2- رمز الطريق في الشعر الصوفي: (الرحلة في الطبيعة)

تعد الرحلة موضوعًا أساسيًا في القصيدة في تراثنا الشعري القديم منذ الجاهلية، فقد تداولها الشعراء، وخصصوا لها حيزًا هامًا في قصائدهم، فيذكرون مظاهر الطبيعة، ويصورون مشاهداتهم أثناء الرحلة، ويصفون وسيلة السفر كالناقة، أو الفرس وصفًا يتجاوز أحيانا الصورة الواقعية إلى صورة مثالية قلما

---

(10) المرجع نفسه، ص 28.

(11) الكيف: هيئة قارةٌ في الشيء لا يقتضي قسمة ولا نسبة لذاته. -الجرجاني، التعريفات، ص132.

(12) الأزلي: ما لا يكون مسبوقًا بالعدم. - المرجع نفسه، ص17.

(13) السراج الطوسي، اللمع، ص 464.

تتحقق في الواقع، كما يصفون عيون الماء القليلة في تلك البيئة الصحراوية القاحلة، ويعرجون على ذكر الحيوانات المتوحشة في صراعها الأسطوري ضد أعدائها، وكأن رحلة الشاعر "لا تنجح إلا بهذا الطقس الشعائري يؤديه في عمله الفني، فهو يقص أسطورة الإله الذي يتغلب على الأخطار، وكأنه يؤدي صلاته راجيًا أن ينجو من مخاطر رحلته، وأن ينجح سعيه فيها وتتحقق له الآمال"[14].

وقد تحولت الرحلة في الشعر الصوفي إلى الطريق الذي يسلكه المريد في ارتقائه نحو مقامات العارفين، ولذلك فإنه يتسم بالشمول بحيث تندرج تحته التجربة الصوفية بكاملها يقول ابن عربي: "إن الطريق إلى الله تعالى ... على أربع شُعب: بواعث، ودواع، وأخلاق وحقائق ... الدواعي خمسة: الهاجس السببي، ويسمى (نقر الخاطر)، ثم الإرادة، ثم العزم ثم الهمة، ثم النية، والبواعث لهذه الدواعي ثلاثة أشياء: رغبة أو رهبة أو تعظيم، والرغبة رغبتان: رغبة في المجاورة، ورغبة في المعاينة، وإن شئت قلت: رغبة فيما عنده، ورغبة فيه والرهبة رهبتان: رهبة من العذاب، ورهبة من الحجاب: والتعظيم: إفراده عنك وجمعك به والأخلاق على ثلاثة أنواع: خلق متعد [إلى الغير بمنفعة أو دفع مضرة]، وخلق غير متعد [إلى الغير: كالتوكل]، وخلق مشترك ... وأما الحقائق فعلى أربعة: حقائق ترجع إلى الذات المقدسة، وحقائق ترجع إلى الصفات المنزهة ... وحقائق ترجع إلى الأفعال ... وحقائق ترجع إلى المفعولات ... وجميع ما ذكرناه يسمى الأحوال، والمقامات"[15].

---

(14) علي البطل، الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، ط2، 1981، ص 235.

(15) ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 722، 723.

ولكل هذا كانت الطريق صعبة شاقة، وطويلة مقفرة تغص بالعقبات، والصعاب "وكأنها تقدّ ما علق به من هناك، وتصفي كثافة المكان المهجور، وتستهدف إذابة آثاره، وإتلاف حضوره داخل هذا الكيان الذي تدفع به في متاهات تقربه مزيدًا من العناء والمكابدة"[16].

ويحفل شعرنا المغاربي المعاصر بكثير من النصوص التي تذكر الرحلة، وتصف مراحلها أثناء عملية العروج والارتقاء، يقول محمد الخالدي:

قل للذين توسّلوا هذي الطريق تمهّلُوا
إن الطريق طويلةٌ ما رامَها إلاّ نبيٌّ والهٌ
أو عاشق مجذوب
هي لذة ما بعدها من لذة
أن نقتفي أثر الجمال ولا نؤُوب[17]

الطريق في هذا النص رمز للحقيقة المطلقة التي يسعى إليها الأنبياء، والعشاق المجذوبين .. الذين ينقطعون عن الناس من أجل تحقيق السمو الروحي، والاتصال بالمتعالي والذي هو غاية كل صوفي في هذه الرحلة التي يسعى فيها المريد إلى تجاوز

---

(16) وفيق سليطين، الزمن الأبدي، دار نون للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص 189.
(17) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 38.

الواقع الاجتماعي، وتحطيم جدرانه الصلبة التي تعيق حرية الروح، وانطلاقه إلى عوالم الجمال المطلق، هذا الجمال الذي لو أدركه السالك لنال لذة ما بعدها من لذة، ولكن أنى له أن يدركه، ولذلك يبقى المريد في رحلته، وفي سفره الدائم في عالم الطبيعة عالم التجليات الإلهية، "ومن هنا كانت الطبيعة تحضر بقوة في نصوص الشعر الصوفي التي توافرت على وصف مشاهدها، والتقاط صورها، وتنظيمها في لوحات شعرية تتفنن في إبراز الجمال وتقديسه من حيث هو جمال الخالق المتبدّي في مجالي الخلق"[18].

ولذلك فقد اكتسبت الطبيعة في الشعر الصوفي طابع القداسة، والجلال باعتبارها مظهرًا من مظاهر التجلي الإلهي، وإن كانت لهذه القداسة أبعاد أسطورية قديمة، ففي الأساطير الإيرانية القديمة قيل: "إن مخلوقات الطبيعة تطورت من جسد يشبه الإنسان فخلقت السماء من الرأس، والأرض من القدمين، والمياه من الدموع، والنباتات من الشعر والنار من العقل"[19]، ويمكن أن نلحظ أبعاد هذا الفهم الأسطوري للطبيعة في الشعر الصوفي من خلال قولهم بتجلي الله في الطبيعة، والكائنات الحية، وكذا في فلسفة وحدة الوجود عند ابن عربي "ومما يؤكد العلاقة بين الوحدة الوجودية، ومذهب التجلي في الغنوص الصوفي، ما ذهب إليه ابن عربي من أن نسبة الحق لما ظهر من صور العالم نسبة الروح المدبر للصورة ومعنى هذا أن العالم، أو الطبيعة في مجموعها صورة واحدة روحها وحقيقتها

(18) وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 198.
(19) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 260.

الله"[20]، ولذا تحضر الطبيعة المتعددة في الأعيان "تكشفا للجوهر الإلهي، أو للنفس الحي المتصوَّر سريانه فيها، وإشراقه في مظاهرها المختلفة، ومراياها المتباينة التي تشع بسر الجمال المنبعث فيها"[21].

وقد صور عمر ابن الفارض التجلي الإلهي في مظاهر الوجود وعناصره في قولـه:

تراه إن غاب عني كلُّ جارحة   في كلّ معنّى لطيف رائق بَهج
في نغمة العود والنّاي الرخيم إذا   تألّقا بين ألحانٍ من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في   برْد الأصائل والاصباح في البلجِ
وفي مساقط أنْداء الغمام على   بساط نورٍ من الأزهار منتسَجِ
وفي مسلحب أذيال النسيم إذا   أهدى إلي سُحيرًا أطيبَ الأرجِ
وفي التثامي ثغرَ الكأسِ مرتشفًا   ريقَ المدامة في مستنزهٍ فرِج[22]

ومن الأشعار الصوفية كذلك التي تدور على رموز الطبيعة الحية، قول ابن عربي في ديوان (ترجمان الأشواق):

---

(20) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 284.

(21) وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 199.

(22) ينظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 195.

ألا يا حمامات الأراكـةِ والبان ترفّقنَ لا تُضعِفْن بالشجوِ أشجاني

ترفقنَ لا تُظهرنَ بالنوح والبُكا خفيَّ صباباتي ومكنونَ أحـزانِي

أطارحُها عندَ الأصيلِ وبالضحى بحنّـةِ مشتـاقٍ وأنّـةِ هيْمـانِ

وجاءت من الشوقِ المبّرح والجوى ومن طُـرفِ البلوى إليَّ بأفنـانِ(23)

وقوله مازجا رموز الحب برمز السفر والارتحال عن الديار:

يا حادي العيس لا تعجل بها وقِفا

فإنني زمـن في إثـرِها غـادي

قف بالمطايـا وشمّر من أزِمتّـها

بالله، بالوَجدِ بالتبريحِ، يا حادي

نفسي تريدُ ولكن لا تساعِدُنـي

رِجلي، فمن لي بإشفاقٍ وإسعادِ

ما يفعلُ الصَّنعُ النّحريرُ في شغُلٍ

آلاتُـه أذنـت فيـه بإفسـادِ

(23) ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 40، 41.

عرِّجْ ففي أيمن الوادي خيامهمُ،

لله درُّكَ ما تحـويـه يا وادِي[24]

في هذه النماذج يهيب الشاعر الصوفي بأنماط تعبيرية موروثة وصـور شـائعة في شعرنا القديم وخاصة صورة الحمامة، وصورة العيس والمطايا إلا أنـه يشـرب هـذه القوالب المتوارثة طابع الرمز والإشارة إلى المعاني الروحية، وهذا البناء الرمزي هو الذي يميز هذه النصوص عن الشعر التقليدي، ويعطيها دلالاتهـا الصـوفية فتغـدو الحمامة التي تبكي وتنوح رمزًا يدل "على تذكر الروح عالمهـا المثـالي الأول الـذي كانت ترتع فيه خالصة من شوائب المادة، وعلائق الأجسـام الكثيفـة الـتي تعوقهـا بعد إذ تلبست بها عن الارتقاء إلى حظـيرة القـدس والعـروج إلى حضـرة الـروح الكلي، حنينًا منها إلى أصلها وجوهرها كما يحن الولد إلى أبيه والغريب الضـاعن إلى وطنه"[25].

هذه الدلالة الرمزية للرحلة نجدها في شعرنا المعاصـر، ولكـن بأشـكال وألـوان مختلفة ولكنها تشترك في دلالة واحدة وهي؛ توق الروح إلى تجديد العالم، ولا يكـون هذا التجديد إلا بواسطة النور الإلهي الذي يغسل الروح من أدران المادة، ويلبسـها النور، يقول محمد الخالدي في (مقام 2):

الرحلة (تابع)

[24] ابن عربي، ترجمان الأشواق، ص 68، 69.

[25] عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 303.

النور هفا لي

والخضر تجلى لي

باركني ودعا لي:

امض فدربك مفروش بالورد والريحان

ستجوب بلادًا من إبريز،

مدنا من بلور

وجزائر من مرجان

سترى ما لم يره الشعراء

وما لم يخطر قط على بال

ستحوز نعيم الدنيا

وتفوز بمملكة الشعر وسرّ الأحوال

سيسبح باسمك من في الشرق

ومن في الغرب

ومن بالعليين

وكل الأجيال

ونظـرت:

فإذا الدّنيا بستاني

فهتفـت:

"جلّ جلالي

سبحاني .. ما أعظم شاني"[26]

في هذه التجربة يعيش الشاعر أحوالاً خاصة تأتي على شكل ومضات نفسية وروحية خاطفة يستضيء بنورها الشعور الذي تغمره المعرفة الكشفية، وتجعله يرى ما لم يره إنسان من قبل .. بل إنه يحل شفرة الكون، ويقرأ ما في صفحاته من الآيات، وفي هذا المقام يعاين الشاعر مبدأ الألوهية فيهتف كما هتف من قبل أبي يزيد البسطامي:

"جلّ جلالـي

سبحاني ما أعظم شانـي"

ومن الشعراء الذين وظفوا الرموز الطبيعية بوعي عميق، وحس وجودي يظهر المتعدد في صورة الواحد الأوحد الذي كل الكائنات منبثقة عنه نذكر الشاعر (عثمان لوصيف) يقول في قصيدة بعنوان "معبد":

الطبيعة .. كل الطبيعة

[26] محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 114، 115.

معبد .. فتيمم بتربتها القديسهْ

ثم مرغ جبينك

ملء فساتينها السندسيهْ

وارتشف جرعة

من نبيذ الزهور البديعهْ

الطبيعة .. كل الطبيعهْ

معبد .. فتقدم بقربان حبك

واذبح حمامة قلبك

ثم خذ الأرغن الفسقي

ورصّع لياليك

بالأغنيات الشفيعهْ

... الطبيعة .. كل الطبيعة

معبد .. آ! صل لها

إنها ضلعك الآخر المنفصلْ

إنها امرأة من شعاع الأزلْ

تهَبُ الدفء والأمن

حين تهبُّ رياح الفجيعة[27]

الملاحظ في النص السابق أن الشاعر يمزج الرحلة بفعل الحب الذي يجعله وسيلة لتحقيق الرحلة، ودليلاً إلى تلك العوالم الروحية المجهولة.

يقول (عثمان لوصيف) في قصيدة "غادة الشعر" عازفًا على وتر الحب:

غادة الشعر! سبّحي للمراقي هام قلبي وفاض .. فاض مذاقي

صاعد في عينيك نحو الأعالي في ازرقاق يمتد خلف ازرقاق

في الأغاني..وصاعد في السماوات وفي .. في مدارج الإشراق

آه! يا حبا في عيون المعاني يا صلاة في معبد العشاق

سبّحي .. سبحي فكل الدراري تتجلى من احتراق احتراقي[28]

وهذا (حسن الأمراني) يصف كذلك طريقه الذي يقيمه على أساس الحب، حيث يقول في المقطع -1- (نشيد الدخول):

على صهوات اليقينْ

---

(27) عثمان لوصيف، الارهاصات، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997، ص 10.

(28) المصدر نفسه، ص 12.

أجيئ إليك سحابة عشق

تهاجر من ظلمات السنينْ

وفي رئتي العطشُ المتولد من أعصر الجاهليهْ

وأبحث عن لحظات التحول فيكِ

وأرحل من صبوتي وجنوني

إليك فلا تنكريني

ولا تتركيني هنا في العراء امنحيني

قليلاً من الريح والشمس أزرع

مواسمها في بلادي[29]

فهو يتوسل فعل العشق فيبدو في هذه القصيدة عاشقًا ولهانًا يهيم بمحبوبه، ويشد الرحال إليه طلبًا للوصال، وبهذا يتشكل مزيج شعري يوحد بين رمز الرحلة، ورمز المرأة فتغدو رحلة الشاعر (الرحلة للمحبوب) مشربة بدلالات رمزية نابعة من الحب الصوفي وينتهي النص إلى مماثلة تتشاكل فيها الرحلة إلى ديار المحبوب بالرحلة الروحية التي تسعى فيها نفوس المريدين إلى الذات العلية كما تسعى الإبل في الفيافي طلبًا للماء، والمرعى والشاعر في هذه الرحلة يبحث عن لحظات التحول من الطابع المادي، والإنساني إلى الطابع الروحي (الإلهي)،

(29) حسن الأمراني، الزمن الجديد، ص 45، 46.

وهي غاية التجربة الصوفية التي هي رحلة دائمة إلى عالم الأسرار العلوية وقدر الصوفي أن يرحل، ويحوم حول النور، وأن يحترق في النهاية بلهيبه، مثل الفراشة التي لا تفارق شعلة النار إلى أن تحترق.

وهكذا فإن رحلة الشاعر (حسن الأمراني) رحلة روحية، وسفره ليس في الواقع المادي بل في عالم الأسرار، ومدة ذلك السفر غير محددة لأنها تشمل حياة الشاعر بكاملها كما أن الوصول إلى الهدف ليس أمرًا سهلاً فدونه عقبات، وشدائد لا يستطيع تجاوزها إلا من امتلك الزاد الكافي لإتمام الرحلة، يقول الخالدي في قصيدة "المرقى":

ما بين اليقظة والحلم تجلّى لي

يرفلُ في ملإٍ من نورٍ شفٍّ وأومأ لي

- هيا اتبعني

ومضى يطوي الأرض فصحت: تريث أنّى لي

أن أذرع مثلك هذي الأرض،

تريث حتى أخلع أسمالي ...

حط على جبل من بلور

فمشيت إليه أتعثر في أسمالي

- دونك هذا المرقى فتسلق صخر الأحوال

كابدتُ

وكابدتُ وكابدت

فما رقَّ الصخرُ لحالي[30]

في هذا النص يبدو الشاعر ملاحًا يبحر في بحر الكون بقوة، وعزم بحثا عن النور، عن الجوهر، ولا تثنه الشدائد والصعاب، همه الوحيد أن يدرك الحقيقة، والسر المكنون، ولكن لا يسعفه الحظ فيبقى الشاعر مسافرًا يبحث عن الرحلة تلو الرحلة فهو في حركة دائمة مستمدة من تتابع الأسرار وتنوعها، شأنه في ذلك شأن كل المتصوفة الذين تتكشف لهم الأسرار، ولكنهم يكتمونها مخافة هتك سر محبتهم، ولعل هذا ما يؤدي إلى دوام هاجس السفر، والبحث الدائم عن السر في الشعر الصوفي المعاصر، وهذا البحث يذكرنا بمعاناة (سيزيف) في الأسطورة اليونانية القديمة، ولكنه لا يحمل عبثية الأسطورة. كما يذكرنا برحلة السندباد البحري، وهذا لما يعانيه الشاعر من أهوال وشدائد، أما سبيل هذه الرحلة وطريقها فهو الحب والعشق، فالرحلة في النص الآتي بناها عثمان لوصيف على أساس العشق، حيث يقول في (قالت الوردة):

أول الخلق عشق

وأوله شهقة واشتعال

(30) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 124، 125.

وأنا المشتت بين السلالات

لازلت أحيا

أموت

وأولد

حتى تبوّأت عرش الجلالْ

وتساميت نحو الكمال

آه، كم من أجيج قطعتُ

ومن لجج مُرّة

وسرابح مقفرة

كي أصير إلى صورة

تتوهج دندنة وخيالْ[31]

ومن الشعراء من يكون طريقه مبني على أساس (السكر) فبعد الانتشاء بخمرة المحبة الإلهية، وغياب الوعي تبدأ الرحلة في أعماق الكون، ويكون الحب أيضا هو السبيل الموصلة إلى تلك الأقاصي البعيدة، يقول محمد الخالدي في قصيدة "معراج -1-":

---

(31) عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 36، 37.

هيأ مجلسه ودعاني

قال: لنشرب هنيّ الليلةَ حتى لا يبقى عِرْقٌ

ينبض فينا، فشربنا وظللنا نشرب مأخوذين

بسحر القمر الفضي، يغازلنا حتى نوّر من حولينا

الآس وندّ النسرين[32]، فشمنا في الأفق

غلالة ضوء تدنو حتى هبطت غير بعيد

هذا مركبنا، هل تصحبني في معراجي؟

قلت: بلى، فأنا كلي شوق لملاقاة أحبتنا

وركبنا

فسمونا

ثم عبرنا سجفا وتخومًا

فرأينا أشجارًا ونجومًا

ورأينا أقمارًا تتلألأ ثم سمونا

فبلغنا الملأ الأعلى فسرحنا ..[33]

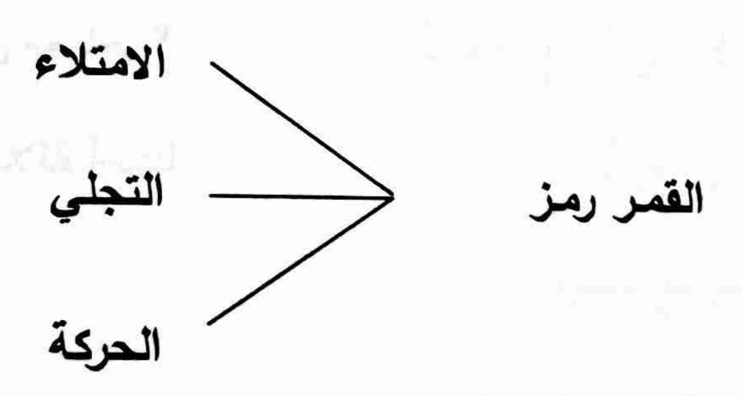
---

(32) النسرين: ورد أبيض قوي الرائحة

(33) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 87، 88.

ويمكن أن نرى تميز الرحلة في النص السابق عن الرحلة في الشعر القديم، فإذا كانت في الشعر الصوفي القديم -كما رأينا عند ابـن عربـي- رحلـة إلى الطبيعة سواء كانت جامدة أو حية، فهي في شعرنا المعاصر رحلة في الكون الفسيح، وإبحار في ملكوت الله.

وأما القمر الذي نور الكون، وغمر الطبيعة بفيض إشراقه فهو هنا رمز يقابل الظلام الممتد في الواقع فيغدو القمر رمزًا حافلاً بالدلالات يلخصها قول الشاعر العربي "وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر".

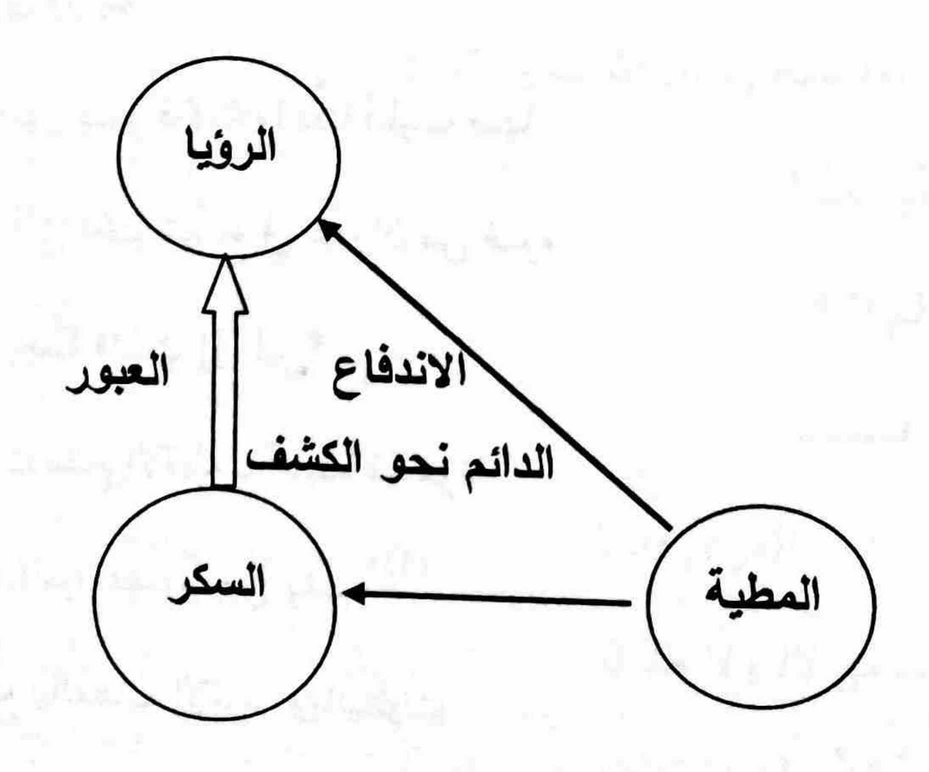


ولا يخفى أن هذا التحول في الطبيعة مـن الظـلام إلى النـور، ومـن الثبات إلى الحركة يؤشر علـى تحـول آخـر يقـع في ذات الشـاعر، أي في هـذا الكيـان المرتحل المسافر، إذ تصل إلى غايتها، ويتحقق لها الاتصال بالحقيقة المطلقة.

ومن هنا "فالسفر هو حركة تتبع سفور الحقيقـة في المظـاهر، ومـا تبديـه تلك المظاهر وتتلون به من آي الجمال ... وليست المجانسة بين السـفر في صـيغة الفعل (سافر)، والسفور في صيغة اسم الفاعل (سافر) إلا دليل على الرغبة في أن تكون

الرحلة الصوفية مضارعة لرحلة التمثل الإلهي في الصور والأشكال ومحاكيه لها، إنها تعيد إنتاج حركتها أو تجهد لمساوقة تلك الحركة في دوامها المتصل وتقلبها الدائم"[(34)].

وعلى هذا النحو نجد رحلة الخالدي التي هي سعي مستمر، ومكابدة دائمة لاستجلاء الحقائق الكامنة في المظاهر، وهذه الحقائق لا يصل إليها الشاعر في حال نشاط الوعي، ولكنه يصل إليها بعد تعطيل حاسة الوعي بواسطة السكر، وتأخذ هذه الرحلة ثلاث محطات: فتبدأ بالسكر، ثم العبور حيث يكون الشاعر مسكون بهاجس الاندفاع الدائم نحو الكشف، ويعاني في سبيل ذلك إلى أن تتحقق له الرؤيا كما يوضح الشكل الآتي:



(34) وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 198.

مما سبق نتبين هذا التدرج الذي تتسم به الرحلة الصوفية حيث تفضي الواحدة إلى ما بعدها، فتبدأ الرحلة بالاستعداد للسفر (فشربنا وظللنا نشرب ..) ثم ركوب المطية (وسيلة السفر)، ثم الانطلاق في الرحلة (فسمونا ثم عبرنا سجفا وتخومًا) وتنتهي الرحلة بالوصول والرؤيا (فرأينا أشجارا ونجومًا)، وهذه العتبات على اختلافها تشترك في أنها تحقق الاتصال وتمنح الرؤيا، والابحار في مقامات الأولياء. يقول الخالدي:

فبلغنا الملأ الأعلى فسرحْنا

في طُوبى وشربْنا

من نهر طُوًى ورأينا

شجرًا من بلور يثمر فاكهة ما ذقْنا أطيبَ منها

وطيورًا من ألق الجنةِ تسْبح في غُدران من ضوء

قال أنسمو بعدُ؟ فقلت إلى أين؟

قال: إلى حيث مقام الأقطاب أحبتنا فسمونا

فرأينا وسَط النّور قصورًا من يشْبٍ(35)

وعقيق رُصّع بالذّهب الإبريز وبالياقوتِ

---

(35) اليشب : نوع من الستليكات صالح للزينة

توهّج – هذا قصرُ الجيلانّي وهذا قصرُ جلال الدين الرومي

وأما هذا فمقام الشبلي

يليه مقامُ أبي مدين ...[36]

ويتدرج الشاعر من مقام إلى آخر، فيرى مقام أبي الحسن، ومقام الحارث المصري ومقام البسطامي والحلاج، ومقام الشيخ الأكبر محي الدين، ومقام الخضر، الذي يصحبه إلى مقام رسول الله (ص):

هذا فيح رسول الله، نظرنا

فبهرنا

– ما بعد مقام رسول الله سوى العرش

أنسمُو بعدُ ؟

– ولِم لا ؟

فسمونا

حتى شارفنا العرش فغبنا

في أبدٍ من لألاءٍ لا حدَّ له

زويتْ كلُّ الأكوان لنا فإذا هي ولَهُ

---

(36) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 88.

جاوزْنا النّجمَ وقلنا:

هذا المرقى ليس لَـهُ[37]

والحق أن هذه الرحلة، أو العروج ما كان له أن يتم لولا الخيال الذي له القدرة وحده أن يرفع الحب، ويزيل أغلال العقل، و لذا يصف ابن عربي الخيال بأنه نور لا يشبه الأنوار، وبواسطة هذا النور تدرك التجليات ويصل المريد إلى الكشف عن الحقائق المستترة. ويعرف ابن عربي الخيال في أبيات فيقول:

لولا الخيـال لكنَّا اليـوم في عدم ولا انقضى غرض فينا ولا وطر

كـأن سلطانـه إن كنت تعقلها الشرع جاء به والعقل والنظـر

من الحروف لها كاف الصفات فما تنفك عن صور إلا أتت صـور[38]

ويرى سليمان العطار أن الخيال: "نور ينفذ في العـدم المحض فيصـوره وجـودًا فالخيال أحق باسم النور مـن جميـع المخلوقـات الموصـوفة بالنوريـة فنـوره لا يشبه الأنوار، وبه تدرك التجليات، وهو نور عين الخيال لا نور عين الحس"[39]، ولـذلك فإننا ندرك بالخيال ما لا ندركه بالحواس، وهذا ما تحقق في النص السابق الذي هـو رحلة قادتنا في دروب العالم الآخر، على صهوة الخيال الخـلاق، وجعلتنـا نـرى مـا لا عين رأت، ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.

---

(37) المصدر نفسه، ص 91، 92.

(38) ينظر سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة، القاهرة، ط1، 1991، ص 57.

(39) المرجع نفسه، ص 61، 62.

3- الكتابة بآلية العروج (الارتقاء):

العـروج لغـة: مـن عـرَجَ: عروجًـا ومعْرجًـا ارتقـى ... والمِعْـرَاج: السُّـلم والمصعد"[40].

وفي القرآن الكريم وردت كلمة (عرجَ) بمعنى ارتقى وصعد، في مقابل نزل، قال تعالى: « يَعْلَمُ مَا يَلِجُ فِي الأَرْضِ ومَا يَخْرُجُ مِنْهَا، وَمَا يَنْزِلُ مِنَ السَّمَاءِ ومَـا يَعـرجُ فِيهَا وَهُوَ الرَّحِيمُ الغَفُورُ »[41].

وفي الثقافة الإسلامية لا يذكر المعراج إلا مقرونًـا بالإسـراء، ولـذلك كـثيرًا مـا تجمع كلمتي إسراء، ومعراج علـى مـا بينهمـا مـن تفرقـة "لأن الفكـر الإسـلامي أوردهما مرتبطين من جهة فلا يذكر الإسراء إلا ويثنـى بـالمعراج، ولأن (الإسـراء) المحمدي هو في الوقت عينه (معراج) ففي إسرائه (ص) ليلاً عـرج إلى السـماء، أو على وجه التحديد الإسراء هو المرحلة الأولى من الرحلـة المحمديـة، والمعـراج هـو المرحلة الثانية منها"[42].

وهذه ثلاثة نصوص ننقلها من الفتوحات المكيـة تـبين لنـا خصـائص المعـراج النبوي يقول:

---

[40] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج1، ص 199.

[41] سبأ ، 02.

[42] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 572.

– النص الأول: "فهو تعالى، معنا أينما كنا ... فما نقل الله عبدًا من مكان إلى مكان ليراه، بل ليريه من آياته التي غابت عنه، قال تعالى: « سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً، مِنَ الْمَسْجِدِ الحَرَامِ إلى المَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيهِ مِنْ آيَاتِنَا »[43] وحديث الإسراء يقول: ما أسريت به إلا لرؤية الآيات لا إليّ فإنه لا يحويني مكان، ونسبة الأمكنة إليّ نسبة واحدة ... فلما أراد الله أن يُرِي النبي عبده محمدًا (ص) من آياته ما شاء، أنزل إليه جبريل عليه السلام .. بدابة يقال لها البراق إثباتًا للأسباب وتقوية له ليريه العلم بالأسباب ذوقًا"[44].

– النص الثاني: "وأعطاه الله في نفسه [محمد (ص)] علمًا عَلِمَ به ما لم يكن يعلمه قبل ذلك عن وحي من حيث لا يدري وجهته فطلب الإذن في الرؤية بالدخول على الحق فسمع صوتا يشبه صوت أبي بكر، وهو يقول له: يا محمد قف إن ربك يصلي .. فأوحى الله إليه في تلك الوقفة ما أوحى، ثم أمر بالدخول فرأى عين ما علم لا غير، وما تغيرت عليه صورة اعتقاده، ثم فرض عليه في جملة ما أوحى به إليه خمسين صلاة .. ونزل إلى الأرض قبل طلوع الفجر .. وله (ص) أربعا وثلاثين مرة أسرى به فيها، إسراء واحد بجسمه والباقي بروحه رؤيا رآها"[45].

---

(43) الإسراء، 01.

(44) ابن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العربية الكبرى، القاهرة، ص 240/3، 241.

(45) ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 3/ 342.

- النص الثالث: "ألا ترى النبي (ص) في هذا المعراج قد فرضت عليه، وعلى أمته خمسون صلاة فهو معراج تشريع، وليس للولي ذلك"[46].

يتضح لنا من النصوص الثلاثة السابقة ما يأتي:

1- أن الله أسرى بمحمد (ص) ليريه من آياته، وليس إليه.

2- أن الإسراء تعليم، وعلم ذوقي.

3- أن الإسراء، والمعراج هما في الحقيقة مرحلتان من مراحل اليقين:

- الإسراء: عبور من (علم اليقين) إلى (عين اليقين) من حيث أن عين اليقين هو شهود لعلمه.

- المعراج: عبور من عين اليقين إلى حق اليقين، من حيث أن حق اليقين هو العلم الذي يتبع الرؤية أو العين.

4- أن المعراج النبوي هو معراج تشريع .. لقد اتخذ التشريع هنا مرتبة حقيقة اليقين من حيث أنه دليل واضح على كون المعراج النبوي معراجًا حقيقيا جسميا لا من حضرة التمثل"[47].

هذا عن المعراج النبوي "أما عن الإسراء والمعراج الصوفي فقد اتخذ الصوفية عامة من المعراج النبوي أنموذجًا، ومثالاً ألهب هممهم، فاندفعوا في البداية محاولين

---

(46) المرجع نفسه، ص 3/ 55.

(47) ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 574.

السير على القدم المحمدي، مكتفين من (المعراج) بالفهم، فكان جل ما وصلوا إليه الدخول بعمق أكبر إلى حقيقة الشخصية المحمدية بما لها من أبعاد إنسانية، وتجربة فكرية، ولكن مع تقدم التجربة الصوفية كان للمتأخرين منهم إسراءات، ومعارج تنوعت بتنوع رتبهم ومقاماتهم، وإن كانت تختلف في طبيعتها ونوعيتها عن المعراج المحمدي"[48].

فمعارج الأولياء معارج روحية، أما معراج الرسول (ص) فهو معراج حسي فيه اختراق للسماوات، والأفلاك وبهذا يمكننا أن نفرق بين المعراج النبوي والمعراج الصوفي:

1- إن المعراج الصوفي معراج روحاني برزخي.

2- إن المعراج الصوفي هو عروج من علم إلى شهود، ونظر إلى الحق جل وعلا فكل نظر إلى الحق إذن هو عروج، وفي المقابل كل نظر إلى الكون فهو نزول[49].

ولذلك فإننا نقول إن الإسراء، والعروج الذي يكثر عند المتصوفة "هو زيارة للعالم الآخر، وهي زيارة برزخية بعين الخيال لا بالجسم وعلى ذلك فالتجليات بين فناء، وبقاء تعد معراجًا تعرج إليه روح المتصوف أو حتى الفنان إلى العالم الآخر

(48) المرجع نفسه، ص 574.

(49) ينظر ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 3/ 54.

من عتبة هذه الدنيا في رحلة تنتهي بالعودة إليها من جديد ولكن عودة بالمعرفة تجعل هذه الدنيا للعارف آخرة أبدًا لأنه يترقى فيرى بعين الخيال .."[50].

وفي شعر محمد الخالدي نصوص كثيرة تشيع فيها آلية العروج، والتي تتجلى منذ البداية من خلال عدد من القصائد وهي: (معراج 1)، و(معراج 2)، و(معراج 3)، و(معراج 4).

والمعراج في هذه النصوص رمز للرحلة الروحية، وهو يشكل فعلاً دلاليًا يشمل علة دوال تأخذ سمة الرمز فيها: "سمونا، عبرنا، سرحنا، سبحنا، يحدو مركبنا، جاوزنا، المرقى جزنا، فركبنا الغيوم، عبرنا المجرة، نطوي النجوم".

وكل هذه الدوال رموز للرحلة التي يقطعها الخالدي -كما أسلفنا- والتي ختمها بقصيدة (معراج 4) وفيها يقول:

قلت للخضر: خذ بيدي ولْنَشُق المدى
حيث طوبى ووادي طُوًى
فركبنا الغيوم
وجُزنا الفضا والسّديم
عبْرنا المجرَّة نطوي النُّجومَ
ونلغي التخوم

(50) سليمان العطار، الخيال عند ابن عربي، ص 92، 93.

فلما وصلْنا أضاءَ لنا العرشُ

واستقبلتْنا الملائكُ ترفلُ في حُللِ النّور

– هذا مقامُكَ، باركني

ثم سلّمني الصّولجان

وأنا أرتقي سلّم النّور، نُودِيَ في الكون:

– هذا السّميُّ

فهلّتْ شموسٌ وفاحتْ جِنانْ(51)

تمثل هذه النصوص الأربعة وهي (معراج 1، 2، 3، 4) رحلة روحية تهدف إلى كشف المحجوب، حيث تنمحي الغشاوة، والحجب حتى تتحقق المعرفة، وتحصل الصلة والمكاشفة، وهي حال لا تدرك بالمقال، وإنما تدرك بالمعاناة، والسفر الطويل.

إن الحال التي يرتادها الخالدي، حال رفيعة لا يصل إليها إلا الأنبياء، وأرباب الأحوال، ولذلك حفلت النصوص السابقة بحشد كبير من الصور، والكشوف النورانية التي تشيع بنورها في الكون، فيتهلل الوجود، ويتشح الكون بالبهجة، والسرور ... ويغدو الشاعر ذاته فيض من النور يصّاعد إلى نور، ويمشي فوق النّور، يقول الشاعر:

تتلقفنا موجة نور لتشل بنا موجة نور

(51) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 97.

ما بين النّور وبين النّور مدَارج من نور

أنى سرنا حاصرنا النّورُ فصرنا قبسي نورٍ

يلجان النور ويمتزجان بسيل النور ...

وصرنا

نورًا يحضن نورًا

ويضيء فيمحو الديجورا[52]

ويقول في قصيدة النّور:

هذا النّور سناه

وهذا الفيض مداهُ

فلولاه

لما انكشف السّرُّ ولولاهُ

لما ضجّ وليٌّ فدعاهُ

له الشّعرُ ونجواهُ

له الأرضُون يطوف بها فتهبٌ للقياهُ

---

[52] المصدر نفسه، ص 10، 11.

له الملكوت يهش لرؤياه[53]

ومن خلال قراءتنا للديوان نخلص إلى نتائج هامة تتعلق بحضور دال (النور) في قصائد الخالدي، وهي:

1- طغيان الكثير من الصيغ، والألفاظ التي تحمل دلالة النور مثل: "نور، شرق ضوء، شعل، لهب، حرق ...".

2- ارتباط النور بفعل الارتقاء والرحيل، فغدا رمزا للارتحال في الفضاء، والارتقاء في الفضائل، وهو ما صرحت به مجموعة الخالدي، فالمراقي تحيل على معاني الصعود، وقد ورد في لسان العرب: "رقي إلى الشيء رقيا، ورقوا، وارتقى يرتقي، وترقى صعد"[54].

3- ارتباط النُّور بالنبوة وبالقيم الإيجابية في جانبيها المادي والروحي، ويتجلى هذا البعد الديني في فكرة العروج الصوفي التي تتقاطع فنيًا ومعرفيا مع حادثة الإسراء والمعراج التي وقعت للرسول (عليه الصلاة والسلام).

وعلى العموم يمكن أن نحدد لتجربة الرحلة عند الخالدي محورين:

---

(53) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 98.

(54) ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة رقي.

(أولا) محور السفر: وهو سفر روحي -كما رأينا- يمكن أن نشبهه بالخيال العلمي القائم على السفر في الزمن إما بالرجوع إلى الماضي، أو السبق في المستقبل، ويتجسد محور السفر في علة وحدات معجمية منها: "الرحيل، سبحنا، سرى، طوى المفارز، ركبنا.. إلخ".

ولا بأس أن نشير هنا إلى أن السفر يتجه أكثر صوب الماضي حيث يعمد الشاعر إلى بعث الماضي، وهناك يلتقي بالأجداد و(الأقطاب[55] والأبدال[56])، "فيسير الشاعر سيرًا يحقق اللقاء بهم هو سير يوحي بالتنقل الحسي في الظاهر، وليس هو تنقل حسي في الحقيقة بل هو تداع للخواطر وعودة إلى عالم الذاكرة الجماعية حيث تخفق أنوار الروح، وتتوهج انفعالات الخيال الشعري"[57].

وإذا كانت الرحلة حركة باتجاه الماضي، فإن الحاضر هو منطلقها، وهنا تبرز آلية التحول المبنية على التضاد، والتي هي جوهر التجربة الصوفية التي هي حركة تنزع إلى تجاوز الحدود، وإلغاء التضاد فيطالعنا الماضي "بوصفة تلك الحالة الفردوسية، التي احتضنت وجود الصوفي داخل أصله الإلهي، وهي حالة تلقي بإشعاعها على

---

(55) "الأقطاب: كل شخص يدور عليه أمر من الأمور، أو مقام من المقامات، أو حال من الأحوال" – ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 911.

(56) "الأبدال: أو البدلية فتطلق على حال معينة، وعلى مقام معين فحال البدلية هي تبدل الصفات المحمودة بالصفات المذمومة، ومقام البدلية مقام ذو مواصفات معينة تنطبق على عدد محدود من الرجال، أربعون عند البعض وسبعة عند آخرين" – ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 189.

(57) عزوز الشوالي، "الشعر التونسي المعاصر"، مجلة كتابات معاصرة، ص 100.

الحاضر، وتكشفه لنا باعتباره حاضر الوجود الشقي، والاغتراب عن الأصل"[58]، ولذلك يرحل الشاعر دومًا إلى الماضي إلى الزمن الصوفي، فهو لا يعيش في الزمن الواقعي (المادي) لأن هذا الزمن يبعده عن جوهره الحقيقي، ولهذا كان على الصوفي دومًا أن يسعى إلى إلغاء هذا الزمن، ونفيه باستمرار لصالح الزمن الماضي (المتخيل):

موغلاً في السكون

مترعًا بالحنين

أمتطي صهوة الشّوق أمضي

إلى حيث منتجعي وجنوني[59]

وهكذا يبقى فعل الارتحال، وعبور الزمن هاجس الشاعر من أجل هدم حل الاغتراب لأن غاية التجربة الصوفية لا تتحقق إلا بهدم زمن الاغتراب، واجتثاثه من الوعي واستبداله بالزمن المشرق المضيء.

"من الواضح على هدى ما تمّ إرساؤه من منطلقات أنّ ما يؤسس قيام التجربة الصوفية، واشتغالها هو رغبة الصوفي في تجاوز محدوديته أي في تجاوز مبدأ الانفصام، واستعادة وجوده الممكن في أبدية الأصل"[60].

---

(58) وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 15.

(59) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 58.

(60) وفيق سليطين، الزمن الأبدي، ص 103.

ولعل هذا ما يفسر لنا نزوع الشاعر إلى الارتحال دومًا طلبًا لما لا ينال، ولا يتحقق إلا في الأحلام، وهذا الذي لا ينال هو الذي يضمن دوام هذه الرحلة، ويبقيها على اضطرابها.

(ثانيا) **محور العروج والارتقاء**: إن هذه الرحلة التي يقوم بها الشاعر هي ضرب من العروج نحو السماء، ودليله في هذا العروج سيدنا الخضر، واتجاهه سدرة المنتهى، أما الوحدات المعجمية الدالة على العروج فهي كثيرة منها: "سمونا، ارتقيت، عابرًا سبعًا طباقًا، المرقى، بلغنا الملأ الأعلى، أبحرنا في الملأ الأعلى، جزنا طوى". ونقف هنا عند دال واحد (سمونا) وهو من الفعل سما، يسمو ومنه السمي: وهو من الأسماء المشتركة بين الله، والإنسان كاسم المؤمن، إذن المؤمن (الإنسان) هو: سمي الله[61]، قال تعالى: « فَاعْبُدْهُ وَاصْطَبِرْ لِعِبَادَتِهِ هَلْ تَعْلَمُ لَهُ سَمِيًّا »[62].

يقول محمد الخالدي:

هو ذا السمي

الخضر أعلنه وباركه النبيُّ

هو ذا السميُّ

الأنجمُ الزهراء بعض ضيائه والكوكب الدُّريُّ

هذا مداه: مواكبُ من بهجةٍ

---

[61] ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 612.

[62] مريم، 65.

ومالكٌ من رامها ركب البراقا

وطوى المفاوز عابرًا سبعًا طباقًا

هو ذا يُطلُّ فتزهر الجوزاءُ

جلّ السميُّ وجلت الأسماء

لجلاله

وجماله

هفَتِ النجوم وسبَّح الشعراءُ[63]

وهنا تغدو الرّحلة معراجًا يذكرنا بعروج النبي (ص) للسماء العليا، واطلاعه على عالم الملكوت والغيب، فيطوف في عالم الملكوت ويطوي السماوات الطباق، فيشاهد الشاعر ما شاهده النبي (عليه الصلاة والسلام)، ويغدو عروجه رؤيا نبوية تخبرنا عن العالم الآخر فيصاحب الأنبياء ويرى الجنة، ويشاهد العرش.. وقد أقام الخالدي معراجه على سبعة مدارج[64] تمثل السماوات السبع وهي:

1- معراج لمقام الأقطاب: وهنا يكرر الشاعر العالم الدنيوي من شجر، وفاكهة وبلور، وإبريز، وياقوت، وغاية الشاعر في هذا المعراج بلوغ مقام الأقطاب

---

(63) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 54، 55.

(64) ينظر عزوز الشوّالي، الشعر التونسي المعاصر –قصيدة الاشراق، ص 100 وما بعدها.

"والقطبية هي مرتبة ومقام، نستطيع أن نعرِّفها بلغة عصرية، فنقول: إنها بمثابة السلطة التنفيذية للعلم الإلهي الذي يمثل السلطة التشريعية .. والقطبية أو خلافة هذه الدولة الباطنية، هي مرتبة ينالها القطب، تخوله التصرف في الكون، ولكنه تصرف تنفيذي يحكمه العلم الإلهي"[65].

يقول ابن عربي: "لا يكون في الزمان إلا واحد يسمى: الغوث والقطب، وهو الذي ينفرد به الحق، ويخلو به دون خلقه، فإذا فارق هيكله المنور انفرد [الحق] بشخص آخر، لا ينفرد بشخصين في زمان واحد .. وذلك العبد عين الله في كل زمان لا ينظر الحق في زمانه إلا إليه، وهو الحجاب الأعلى"[66].

قال أنسمو بعد؟ فقلت إلى أينا؟

قال: إلى حيث مقامُ الأقطاب أحبّتنا فسمونا

فرأينا وسَط النّور قصورًا من يشْبٍ

وعقيقٍ رُصّع بالذّهب الإبريز وبالياقوت

توهّج – هذا قصرُ الجيلانّي وهذا قصرُ جلال الدين الرُّومي

وأما هذا فمقام الشبليّ

يليه مقام أبي مدين

---

[65] سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 912.

[66] ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 2/ 555.

- أين مقامُ أبي الحسن؟ - انظر هو ذا

ومقامُ الحارث ؟ هو ذاك. وأين مقام المصريّ ؟

ألم نبلغْ بعد مقام المصريّ - بلى وسبحنا

في شعل النّور إلى أن شارفنا قصر المصريّ

وهذا ؟ أتُراه مقام البسطاميّ ؟ - بلى

ويليه مقام الحلاّج ...[67]

2- العروج إلى مقام النبوة: وهنا يعبر الشاعر إلى مقام النبوة بصحبة الخضر، رمز العلم الباطن، أو العلم اللدني الذي خص به الله الأولياء، ومقام النبوة بالمعنى الصوفي هو "الإنباء الإلهي والإنزال الرباني، أو التنزل الملكي عمومًا فالنبوة عامة بهذه الصفة غير منقطعة تستمر في الظهور بصورتين الولاية والوراثة، ومن أبرز خصائصها أنها دون تشريع، يحكمها شرع آخر الأنبياء محمد (ص)"[68].

حيانا الخضرُ وباركنا

طاف بنا دُنيا ما خطرتْ قطُّ على بال

---

(67) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 88، 89.

(68) ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 1041.

قال: سأصحبُكم حيث مقام رسول الله

وأومأ فانزاحت حجبٌ

وانداحتْ سهبٌ

- هذا فيح رسول الله، نظرنا

فبُهرنا[69]

3- العروج إلى عالم الأحلام: ويصاحب الشاعر في هذا العروج قرين غريب (يرفل في ملإ من نور شفٍّ) أخذ يلج به عوالم خفية، ومراق لم ترق للشاعر فبقي على بابها يكابد المشاق في انتظار أن يسمح له بالدخول، ولكن ما رقَّ الصخرُ لحاله:

ما بين اليقظة والحلم تجلّى لي

يرفُل في ملإٍ من نور شفٍّ وأوْما لي

- هيّا اتبعني

ومضى يطوي الأرض فصحتُ: تريّث أنّى لي

أن أذرع مثلك هذي الأرضَ،

---

[69] محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 89.

تريث حتّى أخلعَ أسمالي ....

....

حطّ على جبل من بلّور

فمشيتُ إليه أتعثّرُ في أسمالي

- دونك هذا المرقى فتسلّق صخرَ الأحوال

كابدتُ

وكابدتُ

وكابدتُ

فما رقّ الصخرُ لحالي(70)

4- العروج إلى عالم السماكين: وهو معراج نبوي استمده الشاعر من أصحاب المقامات العلية، وغايته الإطلاع على عالم الملائكة، والأنوار الإلهية، والإخبار بأحوال الأخرة في البرزخ.(71)

سمونا

(70) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 124، 125.

(71) ينظر سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 1048.

فلمّا بلغنا السّماكينْ وانكشف السّرُّ

قل: انظروا، ها بلغنا المقاما

وأومأ من شرفةٍ فاشرأبَّ المدى كلُّه والسّماءْ،

جرت أنهرٌ – كوثر واعترى الكونَ وجدٌ فهاما

فأنى مشى يرتمي النّورُ،

تهفو الملائك في ملإٍ من ضياء،[72]

5- العروج إلى الجنة: التي بلغها الشاعر بعد سفر طويل تنقل فيه عبر عدة محطات "حتى انتهى إلى رياض الجنة، فطاف بالمقام، وتوج، ومنح الإقامة، وبويع بالخلد وأوتي الملك، قراءة مقلوبة لقصة آدم الذي حرم من الجنة، وأنزل إلى الأرض نتيجة الخطيئة وعصيان كلمة الرحمن، فادعى الشاعر أنه خليفة أبيه استرد الملك الضائع فتخلص من العبء الموروث ونال مباركة الإله فعاد إلى جنة الرضوان ملكا على عرش أبيه"[73]. يقول الخالدي في معراج 3:

دعاني

وألبسني تاجه، طاف بي جنّة الخلْد

---

(72) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 93.

(73) عزوز الشوالي، الشعر التونسي المعاصر، ص 101.

قال: أقم حيث شئت

فكلُّ السماء فضائي

وكل البلادِ جناني[74]

6- العروج إلى طوبى: وهو مقام الجيرة قريبًا من العرش، وهو سلم خاص بالرسول (ص) لا يبلغه غيره، ولكن الخالدي استطاع أن يبلغ هذا المرقى لكونه الوريث والسمي ورث عنه الاسم والختم، وتبعه في هذا المرقى حتى وصل ووقف على باب طوبى:

وقفنا على باب طوبى

دعاني وسلم، فانساح نورٌ

وماست أهلّة

فطوبى

لمن حاز هذا المقام وطوبى

لمن جاورَ العرش أو شام ظلّهْ[75]

---

(74) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 95.

(75) المصدر نفسه، ص 111.

7- العروج إلى مقام التتويج: وهو مقام أرضي يخالف المرائي، والمراقي اللدنية -كما رأينا سالفا- إنه مقام الختم، وسيادة الشعر، فحلت اللغة، وحل التخيل محل المقامات الصوفية، وإذا بالشاعر يعلن عن غايته، وهي أن يتوج بتاج الإبداع، ويختم بختم النبوة الشعرية.

خرق الصفوف وخلفه النقباء والأنجاب

- مرحى بالسّمي، وهش لي

ألقى عباءته علي وقال لي

ختم النبوة كان لي

وختمت أنت الشعر بعدي[76]

على مستوى اللغة اعتمدت هذه الكتابة؛ أي الكتابة بآلية العروج على السرد، وهذا يذكرنا بكتاب ابن عربي "الاسرا إلى المقام الأسرى" الذي تناول فيه المعراج بوصفه تجربة ذاتية، وعنصرًا من عناصر البناء الدلالي، "غير أن السرد في هذا السفر لا يرتبط بأحداث وقعت في أمكنة، وإنما بمعان تحصلت في مكانات بلغها السالك، من هنا يخط السرد في كتابة المعراج اختلافه عن سرد أدب الرحلة، فإذا كان السرد في هذا الأدب مقترنا بالتنقل في هذه الأمكنة، فإنه يغدو في المعراج الصوفي مرتبطا بالتنقل في المقامات"[77] لكونه تجربة خيالية ولذلك قال ابن

---

(76) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 42، 43.

(77) خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 196.

عربي واصفا معراجه إنه "سلوك معرفة ذوق وتحقيق، لا سلوك مسافة وطريق، إلى سماوات معنى لا مغنى"[78]، ويبرز عنصر السرد خاصة في تبني تقنية الحوار والمخاطبة بين الشاعر، والخضر، نسجا على منوال ابن عربي الذي اعتمد أسلوب المخاطبة والحوار بينه، والربّ جل وعلا، وهذا الحوار "ينسجم مع الومضات المعرفية التي تتحصل للسالك في مسار عروجه"،[79] ولذلك اتسم الحوار في تجربة الخالدي بالخفة، والرشاقة وقصر الجمل، كما يبدو في قصائد معراج 1، ومعراج 2، و3، و4.

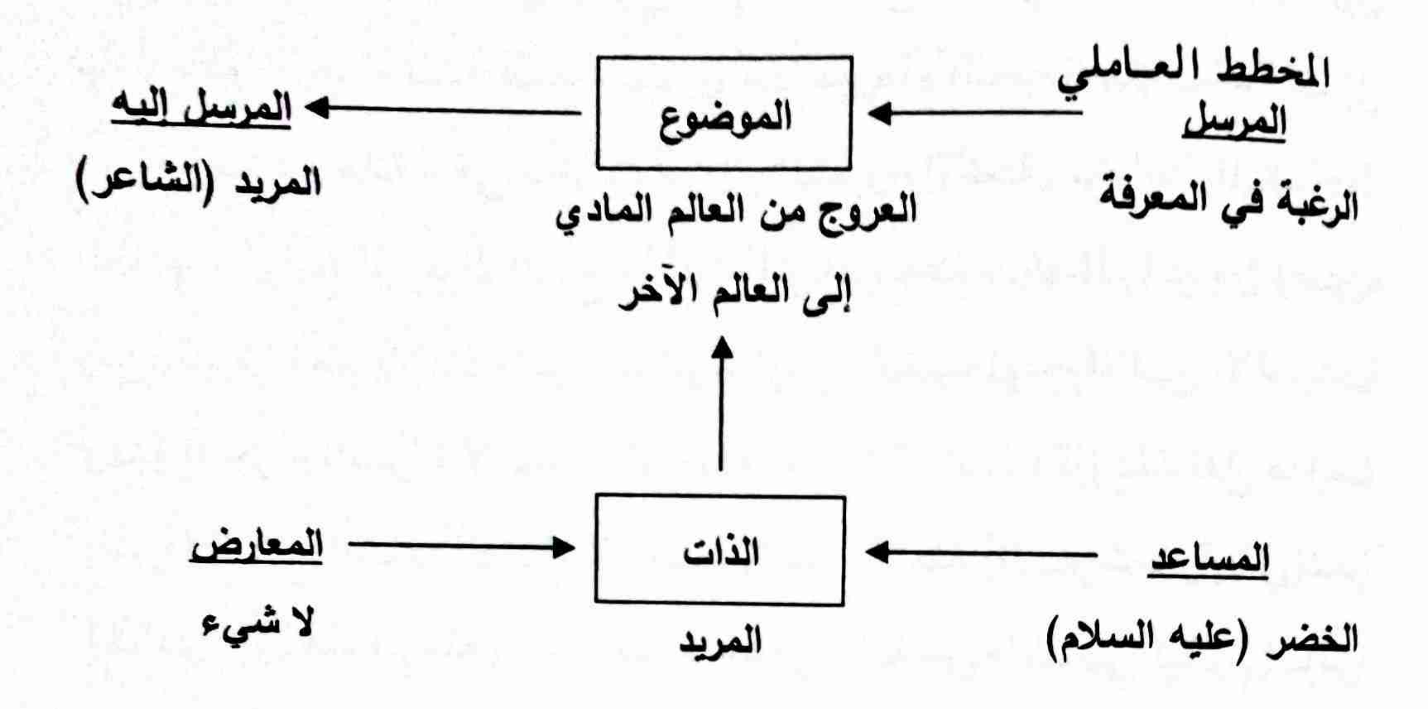
وفي هذا الحوار يتجرد الشاعر شيئًا فشيئًا من العناصر المادية التي تربطه بالعالم المادي استعدادًا للدخول في عوالم الباطن، والتخلص من الظواهر؛ لأن التخلص من الظواهر المادية وظيفة أساسية بدونها لا يتسنى للشاعر الارتقاء إلى السماوات، ولذلك يمكن اعتبار هذه المتوالية برنامجًا سرديًا يمارس فيه الشاعر فعل العروج والترقي إلى السماوات العليا، ويمكن أن نبين هذا البرنامج السردي من خلال النموذج العاملي (modèle actantiels) لغريماس[80]:

---

(78) ابن عربي، الاسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تح. سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988، ص 53.

(79) خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص 200.

(80) ينظر إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائر 2003، ص 147.



"وقد تتخذ الرؤيا صورة إخبارية يصبح فيها الرائي إخباريًا يروي عن عالم الملكوت أخبار الغيب وأحوال المآل الكوني .. تكشف عوالم خفية منها آيات دينية من المرويات الإسلامية كالإخبار بآيات القيامة وعلامات الفناء"[81]، وهو في كل هذه الأخبار متأثر بالثقافة الإسلامية، وتتجلى هذه الثقافة الإسلامية في علة ظواهر منها:

أ- توظيف شخصية الرسول (ص) التي تحضر في شعر الخالدي بشكل لافت للانتباه خاصة في حادثة الاسراء والمعراج التي جعلها الشاعر رمزًا لتجربة الرحلة

---

[81] عزوز الشوالي، "الشعر التونسي المعاصر"، ص 101.

في قصائد عديدة مثل: السمي، معراج -1-، ويصبح للتجربة مستويان؛ مستوى مباشر وهو التجربة الشخصية، ومستوى آخر هو هذه التجربة بعد أن تحولت إلى تجربة موضوعية عامة، وهي توق الشاعر إلى التحرر والانعتاق من عالم المادة، عالم الظلام، والولوج إلى عوالم الروح والأنوار الربّانية، وهنا يناظر الشاعر بين زمنين، زمن النبوة المفعم بالإيمان وزمن الشاعر (الزمن الحاضر المهزوم) زمن الاغتراب، وغاية التجربة الصوفية لا تتحقق إلا بهدم زمن الاغتراب ومجاوزته، ولعل هذا ما يفسر لنا نزوع الشاعر الصوفي إلى استعارة رموز الرحلة والسفر كما رأينا في شعر الخالدي، وفي هذه الرحلة ينسف الشاعر الزمن الخارجي الطبيعي ليقيم الزمن الداخلي (زمن التجربة الصوفية)؛ أي تجاوز الزمن الكائن إلى الزمن الممكن، ومن هنا يتضح السبب في كون الصوفي ينزع دائمًا إلى ما لا ينال، ولا يتحقق.

ب- استعارة أسماء أعلام التصوف: حيث يحضر أعلام التصوف في شعر الخالدي بشكل جديد، فهو لا يكرر الشخصية التراثية، وإنما يوظفها رموزا للدلالة على التجربة الذاتية ، وقد اختار الشاعر عددًا من أقطاب التصوف في مقدمتهم محي الدين بن عربي والحلاج، وعمر بن الفارض، وجلال الدين الرومي، والشيخ الجيلاني، وأبي مدين والبسطامي ... هذه الشخصيات يندمج فيها الشاعر، ويحل فيها حلولاً صوفيًا بحيث لا يمكن الفصل بين الذات الشاعرة، والشخصية الصوفية، وهذه الظاهرة تبرز بشكل قوي في الشعر العربي المعاصر، فقد "اختار شعراؤنا المعاصرون شخصيات عديدة من أهل التصوف واجهوا بها قارئ قصائدهم، واتخذوا منها قناعًا يتحدثون به من ورائه عن مشاغلهم ومعاناتهم؛

ومواقفهم"[82] كما هي الحال عند صلاح عبد الصبور الذي استعار شخصية الحلاج، وعند عبد الوهاب البياتي نعثر على شخصية السهروردي، والشاعرين الفارسيين فريد الدين العطار، وجلال الدين الرومي، أما الشاعرة نازك الملائكة فنجدها في بعض أشعارها تندمج مع شخصية رابعة العدوية[83]. أما محمد الخالدي فيغدو تارة ابن الفارض يعب من كأسه خمرة الوجد، وأخرى ابن عربي في مراقيه، يضرب في أصقاع الكون حيثما شاء، يبلغ سدرة المنتهى، ويرى ما لا يوصف، وهنا تتعطل اللغة، وتتحول الألفاظ إلى إشارات ورموز موغلة في الشفافية والرقة، كما لو أنه في حلم أو طقس من طقوس السحر.

فتنهض اللغة في شكل حشد من الدوال، وهذه الدوال غير ثابتة عند الخالدي وإنما هي متحركة باستمرار "لا ترتاح عنده في تحديد واحد وإنما تتعدد في تيار يلونها بألوان متعددة كل لون هو مرحلة من مراحل التجربة [ولذلك] نشبه حركة الكلمة عنده بالمعراج ... فالكلمة تعرج من مضمون أدنى إلى مضمون أرقى ثم إلى مضمون أعلى، لا تستقر في مضمون بل تتركه دومًا إلى مضمون أعلى دون أن تصل أبدًا .. كل ذلك بدينامكية جدلية خاصة، تلتقط في كل مضمون ما يحمله في حناياه من بذور إلغائه، وهكذا إلى ما لا نهاية"[84] فلا نهاية للترقي كما أنه لا نهاية للتجربة الصوفية.

---

(82) محمد بنعمارة، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 266.

(83) لمزيد من التعليق على هذه الظاهرة ينظر المرجع نفسه، ص 268 وما بعدها.

(84) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، ص 19.

إن الشاعر الصوفي يتكلم بلغة أعلى من لغة الناس، وهكذا فإن "الارتقاء الذي أخذ في ما سبق شكلا وجوديًا نراه في هذا السياق يخرج مخرجًا لغويًا إذ الشاعر يطهر نفسه بتطهير لغته، إنه مسكون بالطهارة وجودًا، وبالعذرية عبارة"[85].

ويصبح الشعر وسيلة لتجديد اللغة حتى تقوى على تجسيد الأحلام والرؤى، وإن كان الشاعر على الرغم مما بذله من طاقة بيانية يعترف بضعف اللغة، وعجزها عن حمل ما ينوء به صدره من معاني ودلالات:

لغتي تضيق

ماذا لو اتسعت حروف الأبجدية

فأقول معراجي ورؤياي النبية

ماذا لو اتسعت فيهدأ في دمي هذا الحريق

أتوسل اللغة العصية تنثني

– مالي وللرؤيا النبية تصطفيك فلا أُطيق

أنى لهذي الأبجدية أن ترود مجاهلاً

من لألإ ألق فلا يجتاحها هذا البريق

---

(85) رضا بن صالح، "المرائي والمراقي: في تمعين الوجود وابتعاد الزمن"، مجلة الحياة الثقافية، ع 92 (فيفري 1998)، ص 102.

لغتي تضيق

وكلما راودتها جفلت[86]

لتتركني وفي دمي الحريق[87]

4- السفر إلى أسفل

إن الشاعر الصوفي لا يبقى في تهويمات السماء على الدوام، وإنما يحن للأرض، حيث الحب والعشق، وحيث سعادة الإنسان ما دام حيًا، ومن هنا تحضر الطبيعة بشكل ملحوظ في نصوص الشعر الصوفي حيث تصف مظاهرها، وتتفنن في عرض صورها، وإبراز جمالها الذي هو من جمال الخالق عز وجل، "هكذا تغدو الطبيعة في كثرة أعيانها تكشفا للجوهر الإلهي أو للنَفس الحي المتصوَّر سريانه فيها، وإشراقه في مظاهرها المختلفة ومراياها التي تشع بسرِّ الجمال المنبت فيها"[88]. يقول عثمان لوصيف:

هي ذي الأرض بي تحتفل

قادم من لهاث المسافات

---

(86) جفل : شرد ونفر.

(87) محمد الخالدي، المرائي والمراقي، ص 40، 41.

(88) وفيق سليطين، الزمن الأبدي الشعر الصوفي، ص 199.

من فلوات الأزلْ

قادم .. والجرح تنـزّ

وشبابتي تشتعلْ

أيتها الأرض

يا صورًا تتألق أو تضمحلْ

سـامحي

ودعيني أعفر حُمَّايَ

في طينَك الأنثوي

وأشتم عطرك

حتّى الثمالة

أجتذب السعف المنسبلْ

وأعانق فيك الأزاهير والنسمات

وهذا الخرير

وهذا الزجل(89)

(89) عثمان لوصيف، قالت الوردة، ص 32، 33.

الأرض في هذا النص رمز للأم .. للأنثى .. يرحل فيها الشاعر ليطفئ لهيب القلب وهيام الروح، هذه الروح التي لا تُسكنها إلا الأرض / الأنثى، والشاعر يتغنى بالأرض ويقيم مملكته على أديمها .. وهنا تستحيل الأرض إلى أنثى والجسد وطن للروح، وتبقى الروح هائمة حتى تجد مستقرها على التراب الأنثوي، ويفيد (عثمان لوصيف) في تجاربه الشعرية من هلجس السفر الروحي، ويتوسل فعل العبور في جسد المرأة لصوغ الكثير من النصوص الشعرية، نذكر منها: نص "غرداية" وهو قصيدة مطولة نشرها الشاعر في ديوان واحد يقع في سبعة وثمانين صفحة من الحجم الصغير، وديوان "اللؤلؤة" الذي يضم نصوص: سطيف وورقلة، وطولقة، والأغواط.

في هذه النصوص يتأنث المكان، ويغدو فضاءً للسفر بعد أن يتخلى عن مواصفاته المادية، ولنأخذ هذه الأمثلة:

ها تشربت عشقك حتى الثمالة

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

آه! مباركةٌ هذه الرعشات

مباركة ... هذه اللحظة الغاوية

أحدس الآن أني أرى

موجة تتلألأ

تجرفني .. فأغمغم منجذبًا لهواها

وما هو إلا أن انغمست مهجتي

في قرارة فيضٍ

من نور

والأغنيات ..

غصون ترفرف حولي

بروق أمسّد أهدابها بيدي

وألبس حلتها الزاهية(90)

ينفتح الشاعر في هذا النص على جسد المرأة، يبدو مفتونا به يسافر في تفاصيله فيمتلك الجسد سماوات، وأشعة، وأمواجًا تتلألأ، وغصونا مرفرفة "وبهذا المتخيل يتهيأ للجسد أن يتسع، ويختزل عوالم متعددة لا تمنح الذات الكاتبة فسحة السفر فحسب، وإنما تهبها إمكان تعميق لذتها به"(91)، وفي هذه الحال يمارس الجسد/ المكان مهمة نقل رؤية الشاعر للوجود، وهو يتجاوز الرؤية السطحية، وبالتالي يغدو ثورة الوجود المتخيل "والشعر بطاقته التخييلية هو أداة لتكسير المكان، جمود

(90) عثمان لوصيف، غرداية، (د ت)، ص 33، 35.

(91) خالد بقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص 166.

المكان، وبعثه المتشيء، وجعله ذاتا حوارية ناطقة تجيب بنداءات الكائن الشعري وتحفزه على المساءلة الجوهرية للوجود"[92].

ولعل هذا التكسير لجمود المكان يبرز من خلال تماهيه مع المرأة أي تأنيث المكان فإذا كان الصوفي يهدف في سفره إلى الفناء عن الذات، والبقاء بالله فإن عثمان لوصيف ينتهي من نزوله في جسد الحبيبة إلى الفناء عن العقل والبقاء بالجسد مما يمنح الجسد سيادة مطلقة، ومن هنا لا تكون اللذة الجسدية نزولاً فقط، وإنما هي ارتقاء كذلك، يقول عثمان لوصيف:

ها تشربت عشقك حتى الثمالة

إني أسافر عبر سماوات عينين صوفيتين

أسافر بين شعاعين

آه! مباركة هذه الرعشات

مباركة .. هذه اللحظة الفاوية

أحدسُ الآن أني أرى ..

موجهة تتلألا

تجرفني .. فأغمغم منجذبًا لهواها

---

(92) عبد العزيز بومسهولي، الشعر الوجود والزمان (رؤية فلسفية للشعر)، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2002، ص 25.

... أحدس الآن أني أرى

غبشاتٌ تشفُ

معارجُ تبسط لي

نجمة تتبسم مُغرية بالهوى

درَجٌ .. ثم فاض عليّ الحنان الإلهيّ

إني أصعد .. أصعد[93]

فالسفر عبر السماوات، والنجمة المبتسمة .. دلالات ترتبط بالمعراج النبوي، وقد نقلها الشاعر من هذا السياق الديني إلى سياق شبقي، "ومن الجدير بالذكر أن السفر النزولي والسفر الصعودي ليسا ثنائية ضدية، فالفصل بينهما راجع إلى اللغة، أما التجربة التخييلية فتؤكد اتصالهما وتوحدهما، لأن كل نزول صوفي هو في الآن ذاته صعود، وهما معًا يقودان إلى تجاوز الانشطار والانفصال"[94]، هذا المعنى يعبر عنه ابن عربي:

فلا دنو ولا تدل ولا عروج ولا هبوط

فهذه إن نظرت فيها محققًا كلها خطوط[95]

---

(93) عثمان لوصيف، غرداية، ص 34، 35.

(94) خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص 172.

(95) ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 4/ 40.

ويشرح هذا المعنى بقوله: "إن الصعود والهبوط نعت، فلا صعود للعبد ولا هبوط من حيث عينه وهويته، فالصاعد عين الهابط، فما دنا إلا عين من تدلى"[96].

لا تضاد إذن بين الصعود والنزول إننا أمام تجليات روح وتجليات جسد، منهما تتشكل تجربة السفر في المكان / المرأة، ومن هذا السفر تولد لغة جديدة وعلاقات جديدة بسبب هذا التأنيث للمكان ويصبح في استطاعتنا أن نسقط صفات المرأة على المكان، أي تأنيث المكان فتتحول أرجاء المكان إلى أرواح أنثوية فيها وهج الأنوثة وخصوبتها، ويصبح للمكان ضفائر وأساور وخلاخل ترن:

سافرت في الضفائر

سافرت في الأساور

سافرت في العنبر والأمشاطْ

في رنة الخلخال

في الفصوص

في وسوسة الأقراط

سألت عن لؤلؤتي

(96) المرجع نفسه، ص 4/ 40.

فكانت الأغواطْ ![97]

في هذا النص ينفتح الشاعر على المكان عن طريق تحويل المكان إلى جسد إلى امرأة ومن هنا تضيع الحدود بين المكان، والمرأة / الجسد، ويصبح الشاعر يخاطب سطيف مثلاً بوصفها امرأة في قوله:

بكيت وأدركني اليأس

فلت أعود إلى النخل

لكنني حين ناديت عبر الدروب:

سطيف ! سطيف !

وجدتك بين يدي بثوب الزفاف

فأيقنت أن الغرام سطيف

وأن العروس سطيفُ

ضممتك فانهمر الثلج

غنت عيونك

وابتدأ العرس ...[98]

---

[97] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ط 1997، ص 63.
[98] المصدر نفسه، ص 11.

ويستمر المشهد ذاته في قصيدة "عرس البيضاء":

آه

جسمك عيد المرايا

وجسمك مجرى المجرّات..

أنتِ النبيذ الإلهي

أنتِ الحقيقة بين يديّ

وأنتِ البراءة تفترّ عن ليلة القدْر

يا نخلة الضوء والنوء

يا زهرة الثلج عند الخليج

ويا امرأةَ تنتمي فيقال الجزائرُ [99]

إن الشاعر في هذه التجارب يعيد بناء علاقته بالمدينة شعريًا، فغرداية وسطيف والجزائر، وطولقة، وباتنة، وورقلة، والأغواط وغيرها من المدن التي تعج بها دواوين الشاعر تبرز من خلال الرؤيا الصوفية لتغدو جسدًا جميلاً يتوسل به الشاعر لتحقيق تواصل يقوم على الفيض والدفق الدائم، ومن ثم التوحد الأبدي

[99] عثمان لوصيف، اللؤلؤة، ص 31

مع روح الوجود بعد رحلة شاقة تعقبها سعادة غامرة لا يتذوقها إلا أصحاب المقامات العالية.

إن تأنيث المكان وتحويله إلى جسد استراتيجية كتابية صوفية قديمة أشار إليها المتصوفة منذ القدم، منهم ابن عربي فالمكان عنده "إذا لم يؤنث لا يعول عليه"[100]، ومن خلال هذا التأنيث يتحول المكان إلى مكانة يحضر فيها الشاعر، وإذا رجعنا إلى الشاعر عثمان لوصيف نجده يسير على نهج ابن عربي وهذا ما تجسده الكثير من النصوص التي ذكرنا بعضها سابقا، ولنأخذ هذا النص من ديوان "أبجديات" بعنوان "الجلفة":

ها أنا أصعد من هاويتي البلهاءِ

كي ألقاك غراءَ .. وهيفاء فتيهْ

وأنا عاشقك الأكبر

ها جئت لألقي بين يديك

قرابيني وباقاتي النقيّهْ

فخذي واحدة منها ولا .. تنكريني

ثروة العشاق ورد وأغاريد شجيّهْ

واغفري لي إن أنا همت

---

(100) ابن عربي، الطريق إلى الله تعالى، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، مطبعة خضر، دمشق 1991، ص 137

فقبّلت يدًا بيضاء عذراء طريهْ

ثم مدي شرشف الفستان

كي أسجد للحب

وأدعوكِ

أيا أسطورتي الفيروزجيّهْ

فلقد طوفت في البر

وفي البحر

إلى أن ساقني الله

إلى خيمتك العرْباء

يا بنت الندى يا البدويهْ !

آه فكي شعرك المضفور

غطيني بجفنيكِ

وكوني لي أمّا

فأنا طفل يتيم

قذفته النار .. والريح العتية[101]

في هذه القصيدة يقيم الشاعر علاقة جديدة مع مدينة الجلفة، هذه المدينة الصحراوية التي فتنت الشاعر، وأغرته بالوصال، فتخيلها امرأة فاتنة يهيم في حبها، ويلقي بين يديها بالقرابين، وباقات الزهور، وكأنه في حضرة الإله المعبود.

ولا يركز الشاعر هنا في تشكيله الرمزي للمدينة على أبعادها السياسية والاجتماعية، ولا يقف منها موقفًا سلبيًا كما هي حال الكثير من الشعراء في العصر الحديث الذين تضايقوا من المدينة، وحملوها الكثير من العيوب، والأوزار، وأعلنوا القطيعة معها لأنها مصدر الذل، والشقاء، والتعاسة[102].

وإنما يتواصل معها في ألفة ومودة، تجعل المكان أنثى تعشق، وجسدا يشتهي، فالشاعر شغوف بهذه المدينة التي تتحول في إحدى تجلياتها إلى أم حنون تعطف على يتيم قذفته الأيام إلى واقع بائس أليم، وهنا تتعمق العلاقة بين الشاعر، والمكان، وتتلاشى الحدود بين المرأة والمدينة، وتتكثف الدلالات الرمزية للمكان من خلال الصفات التي يسقطها الشاعر على المدينة كما يبين الجدول الآتي

المدينة	الديوان	بعض الصفات المنسوبة إليها

(101) عثمان لوصيف، أبجديات، دار هومة، الجزائر 1997، ص 28، 30.

(102) في هذا الصدد ينظر كتاب، المدينة في الشعر العربي، لابراهيم رماني، دار هومة، الجزائر 2001.

الأغواط	اللؤلؤة	سواد العينين، الحورية، اللؤلؤة، الدليلة، حور العين، الطيبة، واحة العشاق، السلسل الرقراق.
ورقلة	الؤلؤة	زهرة في الرمل، قبلة في الخيل، نخلة، ينابيع، عروس، أهدابها مسبلة، زهرة.
سطيف	الؤلؤة	الغرام، العروس، عيون تغني.
وهران	براءة	أيقونة، أسطورة المحبة، المحجة، البريئة، النقية، البهية، الحبيبة، سوسنة، مهفهفة الخصلات، سرير القرنفل، نافورة المسك، ترنيمة الليل، دندنة الله، رفيف الجفون، عرافة البحر، هسهسة النهد.
غرداية	غرداية	آية لدنية، عينان صوفيتان، مرجانة، قرنفلة، قدسية، أسطورة، موجة تتلألأ، حورية، فلة تزدهي، عاشقة، قمر يتألق، أنفاسها كهرمان، امرأة تستحم بسحر الجنوب، المعبودة، سيدتي في الفناء، سيدتي في الغرام.
الجلفة	أبجديات	عروس، جسم طفولي، شعاع الله، ذات البخورات، بنت الكرام، نجمة، لؤلؤة، هيفاء، فتية، بنت الندى، المعبودة.

باتنة	الإرهاصات	زنبقة القلب، غنوة.
تيزي وزو	أبجديات	عروس النجوم، فيروز المساء، سلسبيل الله، السر، الكنز، نهر من عسل، عروس كحّل عينيها.

الملاحظ أن المدينة في هذه النصوص تتحول إلى امرأة، متعددة الصفات وهذا يتيح للنص إمكانية القراءة المتعددة، والمفتوحة على شتى الاحتمالات، فضلاً عن أن هذه النصوص –ونخص بالذكر قصيدة "غرداية"– تؤشر على تحول هام في مسار الكتابة الصوفية عند عثمان لوصيف يقودها إلى آفاق جديدة في علاقة الشاعر بالواقع، وانفتاحه على الوجود، وفي تعامله "بشكل متميز مع المكان الجزائري وخاصة غرداية التي خصها بديوان شعري منفرد في شكل قصيدة تميزت عن باقي نصوصه الأخرى، وهذا التميز كان نتيجة التداخل مع المكان والسيطرة عليه وتحويله إلى رمز شعري وفني قلما نصادفه في شعرنا الجزائري المعاصر"[103].

(103) محمد الصالح خرفي، "سيمياء المكان في شعر عثمان لوصيف"، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي، ص 305.

5- الرحلة الصوفية وارتباطها بالهجرة إلى الله

رأينا أن التجربة الصوفية تمثل ذلك الملاذ الذي لجأ إليه الشاعر المعاصر في محاولة منه للانفلات من عالم المحسوسات، والتسامي إلى عالم المثل العليا أملاً في الخلاص، وبحثًا عن المعادل الوجداني لكيانه المفعم بالسمو والامتلاء.

فالتجربة الصوفية تتوغل بالوعي الإنساني إلى أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وحطتها، وتخلص الأنا من سجنه، وتخرجه من هشاشة الواقع، وتحلق به في عالم المطلق وبذلك تؤسس التجربة الصوفية في الشعر المعاصر للحل الفردي لتعاسة الواقع وبؤس الحياة.

ولذلك فالشاعر يوغل في عالم الصوفية بحثا عن هذا الحل، وتعويضا لما افتقده من راحة وسكينة في الواقع المعيش، فنجده يهاجر للبحث عن الإجابة للتساؤلات المؤرقة ... وهي رحلة روحية شاقة يقطع فيها المفاوز، والقفار كما في الرحلة المادية، ولكنها تستهدف الوصول إلى المطلق، إنها تجربة خاصة تعيد للإنسان وحدته المفتقدة -معرفيًا- مع الأشياء والكون والله، وتعيد له الطمأنينة، والراحة المفتقدة في حياة بعض الناس الذين أغرتهم الدنيا بمتاعها الزائل.

وفي شعر (محمد علي الرباوي) نكشف عن وجدان متعطش يبحث عن الحب الإلهي المنقذ من الضلال، ففي ديوان "أقطاب جهنم" يتهيأ الرباوي لمرحلة جديدة ينصرف فيها عن العالم المادي إلى عالم الروح حيث السعادة الحقيقية، فقد مل عبث الحياة الدنيا وبريقها الجذاب:

أنا الذي كنت مثل التبن تحملني

ريح وتلعب بي من غير أن أدري

بريق هذي الدنى قد كان يجذبني

وكنت أحسب أن الخلد في التبر

مولاي كان رؤوفًا بي فأنقذني

من بؤرة التيه في حقل بلا نور[104]

يعبر الشاعر في هذا النص عن مرحلة التيه التي كانت مسيطرة على حياته، والتي جعلته يتوهم أن السعادة في الدنيا والمال، وكاد الشاعر يفقد روحه وإنسانيته لولا رحمة الله ورأفته التي أنقذته من بؤرة التيه، فأدرك أن النجاة تكمن في الهروب إلى الله، والهجرة إليه شأنه شأن السالكين في دروب الوجد الإلهي الذين دفع بهم الشعور بالغربة إلى ترك الدنيا والهجرة إلى الله.

وللهجرة في القرآن الكريم حضور واسع فقد ذكرت أكثر من ثلاثين مرة، سواء بمعناها المادي؛ أي الهجرة من مكان لآخر، أو بمعناها الروحي؛ أي الهجرة إلى الله هروبا من الدنيا، وفي هذا المعنى الأخير نذكر قوله تعالى: « فآمن له لوطٌ وقل

(104) محمد علي الرباوي، أطباق جهنم، منشورات المشكاة، المغرب، ط1 ، 1988 ، ص39.

إني مُهاجرٌ إلى رَبي إِنَّهُ هُوَ العَزِيزُ الحَكِيم »[105]، وفي حديث النبي (ص) توضيح لأنواع الهجرة حيث يقول: «إنما الأعمال بالنيات، وإنما لكل امرئ ما نوى، فمن كانت هجرته إلى الله ورسوله فهجرته إلى الله ورسوله، ومن كانت هجرته لدنيا يصيبها أو امرأة ينكحها، فهجرته إلى ما هاجر إليه »[106].

في الشعر المغاربي يحضر دال الهجرة إلى الله بشكل واسع خاصة عند (محمد علي الرباوي)، و(حسن الأمراني)، وهو عندهما رمز للرحلة الروحية التي يخوضها الشاعر الصوفي تجسيدًا لحالة الاغتراب التي هي صفة كل صوفي بل وكل شاعر مهما كان زمانه، وهذه الغربة هي وحشة روحية نابعة من الانفصال عن الواقع، والشوق، والرغبة في الاتصال بالمحبوب عز وجل، وهنا يقع الشاعر بين طرفي المعادلة وهي: الانفصال، والرغبة في الاتصال؛ أي الانفصال عن الواقع المادي، والاتصال بالعالم الروحي، حيث الطهر والنقاء:

قد سئمت

عالم التيه المبعثر

وعلمت

أنني كنت مغبر

فصحوت

---

[105] العنكبوت، 26.

[106] الإمام النووي، الأربعين النووية، دار البعث، قسنطينة – الجزائر، (د ت)، ص 04.

ولمست

كنه ربي

في سنا الزهر المعطر[107]

والغربة في هذه الحالة تتصل دلاليا بمعنى الرحلة، والبحث الدائم عن الحقيقة العليا التي تجعل الشاعر يضحي بالعالم المادي، ويتجشم معاناة السفر الروحي للتقرب من الذات الإلهية، يقول حسن الأمراني:

بعت أضواء المدينة

واشتريت النور غضا

يجتلي رائحة الوحي

وأنداء السكينة

وبجوف الليل قمت

فتلقيت وقد أدلج منك القلب نحو الله

(يا نعم العطاء)[108]

ويقول أيضا في ديوان "الزمان الجديد":

حين سألتُكِ

---

(107) محمد علي الرباوي، أطباق جهنم، ص 41.

(108) حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 103.

كان المجذوب بعيدًا

عن دائرة الحضرة

والعاشق مغتربًا عن ملكوت الله

يُلجِمُه الطينُ

تفصله عن زمن الوصل حزُون

والبوذا

تحجبه عَيْنا البلّور عن النرفانا

ألم أكُ أعلم أن الحبَّ عطاءُ

أو أن الميلاد فناءُ

فليتجمد وجهك

ولتشرق جنبات العالم

من أنواره(109)

والاغتراب هنا ينشأ من العالم المادي المسيطر على حياة الناس، وهو الذي يدفع الشاعر إلى الارتحال الدائم يحدوه الأمل في أن يتحقق الكشف، ويشرق الكون بأنوار الفيض الإلهي.

ونلاحظ في هذين النصين حضورًا مكثفا للثنائية الضدية التي تحتوي على قطبين؛ موجب وسالب، كما نلاحظ ميل الشاعر إلى القطب الموجب، كما نحس أن

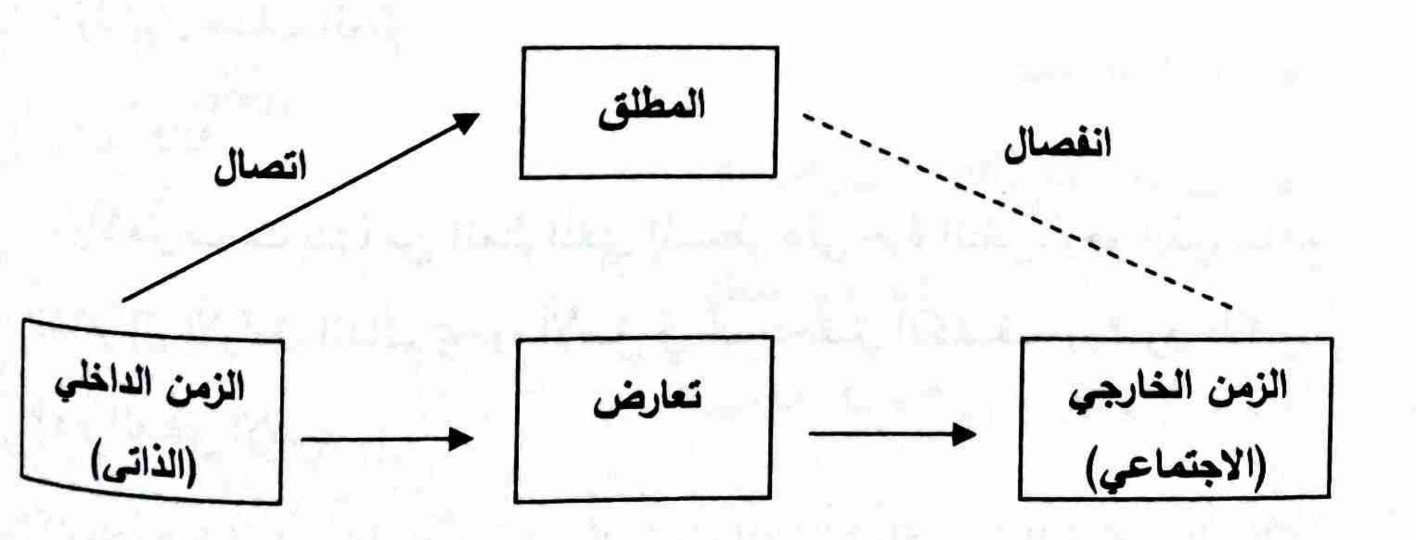
(109) حسن الأمراني، الزمان الجديد، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط1، 1988، ص 26.

القطب السالب هو الكائن بينما القطب الموجب هو ما ينبغي أن يكون؛ القطب السالب يمثل محور الانفصال الذي يعلن عن نفسه منذ البداية في "بعث أضواء المدينة" وفي قوله: "والعاشق مغتربا عن ملكوت الله". والصورة فيما تقدمه من تعارض، ومفارقة تعكس ما يواجه السالك من مشاق في سبيل التوحد. ومن هذه الصور ينبثق التعارض الدلالي بين ما هو كائن، وما سيكون في المستقبل.

- ما هو كان ⇐ هو الزمن الخارجي (المادي)

- ما سيكون ⇐ هو الزمن الداخلي (الروحي)، على نحو ما يشعر به الصوفي صاحب الحال

والمواجهة بين الزمنين السابقين ينتج عنها تنحية الزمن المادي وانبعاث الزمن الصوفي.



من هنا يمكن تفسير ظاهرة التعارض في الشعر الصوفي بين الذات (الصوفي)، والآخر (المجتمع)، وهو ما يطالعنا منذ المقطع الأول في قول الشاعر:

"بعت أضواء المدينة

واشتريت النّور غضا"

فالصوفي يسعى دائمًا إلى الخروج من ضيق الحياة الاجتماعية (المادية) إلى رحابة التجربة الذاتية (الروحية):

عشت عمري تائها وسط الفلاة

تحرق الأيام صفصافة ذاتي

وتحط الرمل فوقي، وأنا

عبثا أبحث عني في حياتي

وأنا أنشد ألحان الهوى

بين عينيها وأهدي أغنياتي

وتراءيتِ لعيني، بينما

- كنت مولاي، ببحر الظلمات
- وتراءت أخيرا موجة

- من ضياء، وجلال الحركات
- أيقضتني، حملتني من يدي
- نقشت فوقي ربيع الومضات
- ثم حطتني على سطح المنا

عاشقا يلقاك في كل صلاة[110]

ويقول كذلك في ديوان "الولد المر":

يرحل الماء ويبقى البحر للأرض سجينا، آه يا أيتها
النفس اخرجي من زبد البحر، اركبي متن حصان
بجناحين، ارجعي راضية مرضية، ثم ادخلي دائرة
العشق، اتبعيني فأنا آنست نارًا علنا منها سنأتي
بشهاب قبس، أو علنا نلقى على النار هدى، هيا
اتبعيني واستعدي، ربما حبك مولاك، استعدي
هو إن حبّك قد يلقي على ذاتك قولاً ثقيلاً

---

(110) محمد علي الرباوي، أطباق جهنم، ص 36.

استعدي، لا تكوني خائفة

استعلي، واثبتي حتى تهب العاصفة[111]

هذان النصان يمثلان تجربة الرحلة التي تعادل الهجرة إلى الله، نقرأ فيهما السفر نحو الحقيقة المطلقة، والشوق إلى التوحد مع الذات العلوية، كما نقرأ فيهما معنى الرحلة مع الله في عالم الجمال والكمال، حيث يتخذ من صلواته وأذكاره قربى من المحبوب، ويجعل الحب سبيلاً للمعرفة، والكشف "هو إن حبّك قد يلقي على ذاتك قولاً ثقيلاً".

والشاعر مريد يقيم على باب مولاه مُصرًا على طرق أبواب الرجاء حتى تفتح له يقول الشاعر في "مقام الشوق والرجاء":

لكم سعيت ما احترقت كالفراش، ضائع أنا

ولكن لا يزال القلب كل مرة يطرق أبواب الرجاء[112]

الشاعر هنا يعترف بضياعه، ويقر بعجزه عن المعراج وآلائه، والكشف وأنواره ... ولكنه لا يزال يطرق أبواب الرجاء فلا يمل ولا يكل، وهنا يبقى الزمن منفتحًا على حلم هارب لا يقوى الشاعر على الإمساك به، ولذلك تبقى حركة الارتحال

---

(111) محمد علي الرباوي، الولد المر، منشورات المشكاة، المغرب 1989، ص 39.

(112) محمد علي الرباوي، أول الغيث، منشورات المشكاة، المغرب 1995، ص 25.

الدائم التي هي "رغبة صوفية لا قرار لها، ولا إشباع. لأنها قائمة أساسًا في قصد ما لا ينتهي، ومتعينة بإزاء ما لا يستنفد، ومندفعة في طلب ما لا ينال، ولم تكن هذه الحقيقة غائبة عن الوعي الصوفي بل هي قارة فيه وملازمة له، وربما كانت مصدر سعادته وشقائه معًا، السعادة بديمومة طلب الجمال، والسفر إليه والحضور معه، والشقاء بامتناع الوصول إلى معناه"[113]. وهذا يضمن دوام الرحلة، واستمرار توترها، ومن ثم تحقيق الحياة في أسمى تجلياتها، وهذا يجعل رمز الرحلة ينفتح على دلالات جديدة غير منتهية، لأن الرحلة غير محدودة وبالتالي فإن دلالاتها كذلك غير محدودة.

من هذه الدلالات نذكر دلالة التنازع بين طينية المرء وروحانيته، "هذا التنازع الحاصل بين طينية هابطة، وروحية منقذة معناه أن الثورة على الواقع حاصلة، وأن الاغتراب عنه موجود"[114].

والتنازع يكاد يشكل ظاهرة بارزة خاصة في شعر (حسن الأمراني) وهو يبرز من خلال ثلاث مراحل: - المعاناة - الخروج - الوصول

(113) وفيق سليطين، الزمن الأبدي الشعر الصوفي، ص 201.

(114) عمر بوقرورة، الاغتراب في الشعر الإسلامي المغاربي المعاصر، (رسالة دكتوراه مخطوطة) ص 347.

1- مرحلة المعاناة: تتميز بالتنازع بين المادي والروحي، ويغدو الجسد في هذه المرحلة عائقا أمام السمو الروحي، يدفع بالشاعر في مهاوي الماديات والشهوات.

وفي شعر حسن الأمراني كشف عن هذا التنازع الذي يضع الشاعر أمام طرفي المعادلة الآتية: تزكية النفس بالسمو الروحي أو تدنيسها بالوقوع في براثن المادة والتشيء[115].

نموذج شعري: يقول حسن الأمراني في "حديث الغربة":

ضيعك الوجد سنين

نسيت بأن العابد لا يرقى

إن لم يهجر أسباب الخوف

تغربت زمانا وحشتي الأنفاس

وأسرجت جيادَ الهجر البدويّ

ووليت الوجه المتوحد باللعنة

شطر الأرض المنسية في الليل

وها أنت تعود من الرحلة

---

[115] المرجع نفسه، ص 348

ما أدركت الوصل

ما أحرقت النفس بنار الوجد

فهل تنقذك الغربة[116]

2- مرحلة الخروج: وهي بداية الطريق للخروج من حيز الظلال والهجرة إلى الله، فإذا كان الحسم في الوصال لم يتحقق في المرحلة الأولى فإن الشاعر لا يركن إلى الواقع وإنما يواصل السعي:

كم هو موحش درب الوصال

ظمأ ومخمصة

وقلبي عاري القدمين

فوق لظى الرمال

إن لم يكن بك سيدي

غضب عليّ فلا أبالي ![117]

---

(116) حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 36.

(117) حسن الأمراني، الزمان الجديد، ص 110.

يصور الشاعر في هذا النص حال ما قبل الوصال، وما يميز هذه المرحلة هو حال الاغتراب التي يعاني منها الشاعر، والرغبة في الارتقاء إلى عوالم الروح من خلال فعل الهجرة إلى الله، والشاعر وإن كان لم يدرك الوصال في الوهلة الأولى فإنه لم يستسلم، فنجده يرحل من جديد مستعينا بحادثة خروج النبي (ص) من مكة إلى الطائف، وتوجهه بالدعاء إلى ربه بعد تلك التجربة المريرة التي خاضها مع أهل الطائف، والشاعر في المقطع السابق يستعير نص دعاء النبي (ص):

"إن لم يكن بك سيدي

غضب علي فلا أبالي"

والشاعر هنا يتأخذ من هذه الحادثة نقطة ارتكاز لمواصلة الرحلة وعدم الاستسلام للواقع، وهذا يؤكد عدم حسم التنازع لصالح البعد المادي، فمرحلة الخروج "تعد فاتحة النصر على المادي، فمن خلالها يعبر الشاعر الآفاق ليجد له معادلاً روحيًا في تجارب الأنبياء والمرسلين وفي خروجهم من حيز الضلالات وهجرتهم إلى الله"[118].

---

[118] عمر بوقرورة، الاغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر (1960 - 1990)، ص 355.

وإذا كان حسن الأمراني يستلهم قصة النبي (ص) فإن الرباوي يستعير تجربة موسى (عليه السلام) لدخول دائرة العشق الإلهي بعد أن آنس نارًا كتلك التي آنسها كليم الله (عليه السلام):

أيتها النفس اخرجي من زبد البحر، أركبي متن حصان

بجناحين، إرجعي راضية مرضية ثم ادخلي دائرة

العشق، أتبعني فإنني آنست نارًا؛ علنا منها سنأتي

بشهاب قبس، أو علنا نلقى على النار هدى، هيا

اتبعيني واستعدي[119]

3- مرحلة الوصول: ترتبط هذه المرحلة بسابقتها وهي تمثل مرحلة الطمأنينة واليقين في رحلة الشاعر الصوفي بعد الضياع والقلق المسيطرين عليه -كما رأينا في النصوص السابقة- أما الآن فقد وصل الشاعر إلى مملكة الله شأنه في ذلك شأن السالكين الذين اختاروا الهجرة إلى الله، ودفع بهم الوجد إلى الهيام:

- النموذج الأول:

---

(119) محمد علي الرباوي، الولد المر، ص 39.

تخرج من دفاتري عصفورة خضراء

تفتح لي دربًا إلى مملكة الله ..

فيهمي النور في الأعضاء

أدخل في الإسراء[120]

- النموذج الثاني:

يعرج بي صوتك حين ينادي

في شهر المعراج

يسكنُ روحي برياض مونقةٍ دمثاتْ

ومدائن تبهجُها الصلواتْ

يغمسني في النور الوهاج°[121]

نجد الشاعر هنا يعرج نحو الله، بل إنه يستحيل إلى جوهر روحاني يمتزج بالنبع الإلهي، وهذا يجعلنا نرى فيه صورة الصوفي الذي يمضي في سفره الروحي إلى أن يدرك السر، والذي يبقى دومًا بمنأى عن الإدراك الكلي، مما يجعل السالك في سفر دائم وبحث متواصل لا يهمه إلا استمرار الرحلة، واستمرار ما يمن به الله أثناء هذه

(120) حسن الأمراني، ثلاثية الغيب والشهادة، ص 24 .

(121) حسن الأمراني، سآتيك بالسيف والأقحوان، ص 48.

الرحلة الطويلة التي لا تنتهي إلى قرار وليس لها إشباع لأنها تطلب ما لا ينال، وهذه الحقيقة يدركها الصوفي ولذلك اتسمت رحلته بديمومة التوتر والسعي الدائم نحو المطلق دون بلوغه فعلاً مما يؤجج الرغبة ويلهب الشوق.

ومن هذا المنطلق كان التصوف كشفا واستجلاء لما هو منفلت وغائر في هذا الوجود من أجل إزالة الحجب التي تعيق الرؤيا، وتفصل العالم الواقعي عن العالم الماورائي لنصل إلى تحقيق العناق الأبدي مع روح الوجود.

الخاتمة

إن القارئ للشعر المغاربي المعاصر يلحظ فيه تأثرا قويا بالشعر الصوفي، الذي احتل موقعا هاما في الشعرية العربية الحديثة بشكل عام، وغدا عنصرا أساسيا في تشكيل النص الإبداعي الحديث منذ مطلع السبعينات، وإلى يومنا هذا. فقد وجد الشعراء المعاصرون في التصوف إمكانات فنية هائلة جعلتهم يقبلون على التصوف سواء من خلال القراءة النظرية أو الممارسة النصية، مما جعل أدونيس يعد كل شاعر حقيقي متصوفا، ولذلك فإن التصوف وإن كان لم يؤثر في الشعرية العربية القديمة بشكل عميق، فقد كان له أثر كبير في تطور مفهوم الفن الحديث باعتباره كشفا لجوهر الحياة، وجمالها الخالد، وقد تجسد هذا التأثير –على الخصوص– في استثمار إمكانات اللغة الصوفية الرمزية بعد اصطدام الشاعر بمشكلة ضيق اللغة العادية أمام اتساع رؤيته الفنية، وعمق تجاربه الروحية.

فإذا كان التصوف قد احتاج إلى الشعر في القديم، فإن الشعر المعاصر احتاج إلى الصوفية، كما تبين هذه الدراسة التي توصلنا من خلالها إلى جملة من النتائج نلخصها في النقاط الآتية:

1- استطاع الشعراء أن يحققوا للقصيدة المغاربية نقلة نوعية في التعامل مع الواقع من خلال الانفتاح على عوالم المطلق، والتوحد مع الكون والحياة والإنسان.

2- وعلى صعيد البناء الفني استطاعت هذه التجارب الشعرية أن تخرج القصيدة المغاربية من دوامة التجريب إلى آفاق التأسيس لهوية القصيدة المغاربية المعاصرة، التي غدت شكلا من أشكال الوعي بالذات وبالتاريخ (الماضي) والوجود.

4- ليست كل التجارب الشعرية المعاصرة تقليدا قاصرا للشعر الصوفي القديم، لأن العديد من الشعراء يصدرون عن رؤيا جديدة، فالمكاشفة في هذه التجارب هي سعي لتطهير الذات ودعوة إلى شكل جديد من أشكال الخلاص الفردي، كما أن المعرفة في هذا الشعر نبوءة واستباق، والشاعر نبي يمتلك طاقة استشرافية.

5- على مستوى المعجم اللغوي، نلحظ أن كثيرا من النصوص قد خرجت بفضل توظيف الرمز الصوفي من رتابة الوصف إلى شفافية الرمز ورحابة التجربة، ومن دائرة الإعلام إلى بحر الإلهام.

6- من أبرز الرموز الصوفية في الخطاب الشعري المغاربي المعاصر نجد رمز المرأة الذي يحضر بشكل لافت للانتباه، وقد جاء الحضور الأنثوي في هذا الشعر على شكلين هما التجربة العذرية، والتجربة الحسية، وقد وصل إلى حد إضفاء ملامح التقديس على المرأة وهذا أدى إلى ارتقاء الحب إلى مستوى القداسة الإلهية، فغدا الحب طريقا للرؤيا عند الشعراء به تسري الروح في الأجساد الميتة، وبفضله تدب الحياة، والحركة في الكون، وفي عناصر الطبيعة، ولذلك لاذ الشاعر المعاصر بالمرأة، واحتفى بجسدها الطافح بالفتنة والجمال، وتحول الجسد في بعض التجارب إلى بديل يوتيبي للواقع البائس، وصارت له السيادة المطلقة في إنتاج المعرفة، وتوسيع إمكانات الكتابة الإبداعية.

7- أما الخمرة فقد اتخذها الشاعر رمزا لهمومه، وقضاياه الجديدة؛ لأن المعاني الجديدة هي ما يجب أن يميز أي تناول للرمز، ولذلك فإن ما أعطى لهذا الرمز قيمته هو تلك الإضافات الجديدة المتصلة برؤيا

الشاعر المعاصر، فقد جعل منها رمزا لنسيان إحباطات الذات، ورمزا لتجاوز العالم الظاهري إلى العالم الباطني، وهذه الآلية هي جوهر النشاط الصوفي الذي هو حركة دائبة، ونزوع مستمر إلى التجاوز، والعلو على عالم الماديات، وهنا يتجسد مبدأ الخلاص الذي هو من المبادئ الأساسية في الكتابة الصوفية، بالإضافة إلى مبدأ الكشف عما هو خفي، ومستتر في هذا الوجود، وقد توصلت الدراسة إلى وجود نمطين من الرمز الخمري هما؛ الصور الرمزية التصاعدية، والصور المتقابلة التي هي الوجه الآخر لرفض الواقع.

8- وفيما يخص الرحلة فقد غدت في هذه التجارب رمزا للرغبة في الوصول إلى الحقيقة المطلقة، وفي هذا المجال فقد أهاب شعراؤنا المعاصرون بأنماط تعبيرية موروثة عن الرحلة المادية، إلا أنهم أشربوها طابع الرمز والإشارة إلى المعاني الروحية، والتي تتمثل في شوق الروح إلى تجديد العالم، كما نجد أن رمز الرحلة يمتزج بفعل الحب، وينتهي إلى مماثلة تتشاكل فيها الرحلة إلى ديار المحبوب بالرحلة الروحية التي تسعى فيها نفوس المريدين إلى الذات الإلهية، مما أدى إلى شيوع آلية

العروج التي شكلت في الخطاب الشعري حقلا دلاليا حافلا بالمعاني الرمزية العميقة.

9- تتعدد مجالات التناص في الخطاب الشعري المغاربي، حيث نجد أقوال الصوفية القدامى، والقرآن الكريم، والأحاديث النبوية الشريفة، مما يعزز الدلالة الصوفية الروحية لهذه التجارب.

10- كما تحضر الشخصيات الصوفية منها ابن عربي، وابن الفارض، والبسطامي والحلاج ... وغيرهم، باعتبارها رموزا دالة تعمل على تكثيف التجربة، وشحنها بالدلالات التي تختزنها تلك الشخصيات.

11- غموض بعض التجارب الشعرية المعاصرة؛ لأن الشعر الصوفي شعر رؤيا وعناصر الوجود فيه إشارات ورموز، تسعى إلى النفاذ إلى جوهر الكون، والكشف عن المساحات المجهولة فيه، والغموض هنا نوعان؛ غموض عجز، وضعف وهو سبيل المقلدين الذين يتمذهبون تنطعا وسترا لعجزهم، أو إيهاما بملكات هم محرومون منها، وغموض

مقدرة وإبداع، وهو ناتج عن انفجار لغة النص، وخروجها على القوانين المقيدة للغة العادية.

12- ولعل من أبرز مظاهر الكتابة الصوفية الشطح الذي يتولد من الوجد والسكر ويسهم كذلك في غموض هذا الشعر، ووقوعه أحيانا في الانغلاق، والإبهام، والتردد والاضطراب الذي هو حالة تعبيرية عن الخيبة الناتجة عن العجز عن تأطير المعاني الداخلية الذاتية في بعدها المعرفي والإبداعي.

وعلى العموم نرى أن هذه التجربة الشعرية تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة، فهي تنطلق من الداخل، من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها، وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللغة، إنها أفق مفتوح على المطلق واللانهاية، ومعراج يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف العلوية، ولذلك كان التصوف فتحا جديدا في مملكة اللغة؛ إنه السكر والحب والعروج في سماء الفكر الإشراقي، لتحقيق التواصل المفقود مع العالم والإنسان.

وأخيرًا أملنا أننا قد وفقنا في قراءة المتن الشعري المغاربي المعاصر، وكشفنا عن آليات توظيف الرمز الصوفي في هذا الخطاب الشعري الذي نرجو أن تتضافر جهود الباحثين للاهتمام به ودراسته بشكل أوسع وأعمق.

وبالله التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

- المصحف الشريف، برواية حفص.

أولا : المصادر

1- أحلام مستغانمي : على مرفأ الأيام، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر .1972

2- حسن الأمراني : ثلاثية الغيب، والشهادة، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب 1989.

3- // : الزمان الجديد، دار الأمان للنشر و التوزيع، الرباط .1988

4- // : مملكة الرماد، المطبعة المركزية، وجدة، المغرب1987.

5- // : سآتيك بالسيف والأقحوان، مؤسسة الرسالة، بيروت .1996

6- الحلاج : الديوان، تعليق. محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت .1998

7- ابن خلوف : ديوان جني الجنتين في مدح خير القرقتين، تح. العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.

8- عبد العالي رزاقي : الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.1977

9- عبد الله حمادي : البرزج والسكين، ط3، دار هومة، الجزائر 2002.

10- // : تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، الجزائر 1982

11- عثمان لوصيف : أبجديات، دار هومة، الجزائر 1997.

12- // : غرداية، دار هومة، الجزائر (دت).

13- // : قالت الوردة، دار هومة، الجزائر (دت).

14- // : الكتابة بالنار، دار البعث، الجزائر 1982.

15- // : اللؤلؤة، دار هومة، الجرائر (دت).

16- // : ولعينيك هذا الفيض، دار هومة، الجزائر 1999.

17- ابن عربي : ترجمان الأشواق، دار صادر، بيروت 1966.

18- عفيف الدين التلمساني : الديوان، تح. العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.

19- عمر بن الفارض : الديوان، المطبعة الحسينية، مصر .1913

20- محمد بنيس : مواسم الشرق، دار توبقال، المغرب .1985

21- محمد الخالدي : المرائي والمراقي، دار الأطلسية للنشر، تونس 1997.

22- محمد علي الرباوي : الأحجار الفوارة، المطبعة المركزية وجدة، المغرب 1991.

23- // : أطباق جهنم، منشورات المشكاة، المغرب، .1988

24- // : أول الغيث، منشورات المشكاة، المغرب .1995

25- // : الرمانة الحجرية، منشورات المشكاة، المغرب، .1988

26- // : الولد المر، منشورات المشكاة، المغرب، .1989

27- محمد الغزي : كتاب الماء كتاب الجمر، ط2، الشركة التونسية للنشر، تونس .2002

28- // : كثير هذا القليل الذي أخذت، منشورات سراس، تونس 1999.

29- محمود حسن إسماعيل : أين المفر، ط2، مكتبة الأمل، الكويت 1982.

30- // : هكذا أغني، دار المعارف، القاهرة.

31- ياسين بن عبيد : معلقات على أستار الروح، منشورات دار الكتب، الجزائر .2003

32- // : الوهج العذري، المطبوعات الجميلة، الجزائر 1994.

ثانيا : المراجع

1- البخاري : الجامع الصحيح، تقديم. إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1987

2- إبراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر .1991

3- // : المدينة في الشعر العربي، دار هومة، الجزائر .2001

4- إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، الجزائري 2003.

5- إبراهيم محمد منصور : الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر) 1945-1995، دار الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة 1999.

6- أحمد الطريسي إعراب : الشعر العربي المعاصر في المغرب، (معجم البابطين) مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 1995.

7- أحمد المعداوي : أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993.

8- أحمد اليبوري وآخرون : في الشعر المغربي المعاصر (دورة أحمد المجاطي الأكاديمية)، دار توبقال، المغرب 2001.

9- أحمد يوسف : يتم النص -الجينيالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.

10- أدونيس : الثابت والمتحول -تأصيل الأصول، ط1، دار العودة، بيروت لبنان 1970 وطبعة 1977.

11- // : الثابت والمتحول -صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت 1983.

12- //: زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972.

13- //: الصوفية والسوريالية، ط2، دار الساقي، بيروت لبنان 1995.

14- //: مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة ، بيروت لبنان 1979.

15- أديت كيرزويل : عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة. جابر عصفور، منشورات آفاق عربية (د ت).

16- ألبيريس : الإتجاهات الأدبية في القرن العشرين، منشورات عويدات، بيروت 1995.

17- آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر 2002.

18- أمين يوسف عودة : تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية (ابن عربي) منشورات رابطة الكتاب الأردنين، عمان 1995.

19- أندريه بريتون : بيانات السريالية، ترجمة. صالح برمدا، دمشق 1970.

20- أنطوان غطاس كرم : الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف، بيروت 1949.

21- إيليا سليم الحاوي : الرمزية والسريالية، دار الثقافة، بيروت 1980.

22- بدوي طبانة : السرقات الأدبية، ط3، دار الثقافة، بيروت (د ت).

23- البيروني : تحقيق ما للهند من مقولة، حيدر آباد 1958.

24- البيهقي : الآداب، تح. أبو عبد الله السعيد المندوه، ط1، مؤسسة المكتب الثقافية، بيروت 1988.

25- ثريا عبد الفتاح ملحس : القيم الروحية في الشعر العربي قديمة وحديثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت (د ت).

26- الجاحظ : البيان والتبيين، تح. حسن السندوبي، القاهرة (د ت).

27- جيرار جنيت : جامع النص، تر.عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986.

28- حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح. محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

29- أبو حامد الغزالي : مشكاة الأنوار، تح. أبو العلاء عفيفي طبعة القاصرة 1964.

30- حسن محمد حماد : تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب .1997

31- الحلاج : أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، تح. ل.ماسنيون و ب.كراوس، منشورات الجمل، كولونيا –ألمانيا .1999

32- // : ديوان الحلاج ومعه أخبار الحلاج وكتاب الطواسين، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت .1998

33- خالد بلقاسم : أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال الدار البيضاء –المغرب .2000

34- // : الكتابة والتصوف عند ابن عربي، دار توبقال، المغرب .2000

35- الخطيب البغدادي : تاريخ بغداد، طبعة القاهرة .1931

36- ابن خلدون : المقدمة، دار الكتب العلمية، بيروت، مج 1، ط1، 1992.

37- درويش الجندي : الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر، القاهرة (د ت).

38- رشيد بن عيسى : الشعر العربي الحديث، دار إفريقيا الشرق، المغرب 1998.

39- ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط5، دار الجيل بيروت 1981.

40- رولان بارت : نظرية النص، ترجمة. منجي الشملي وآخرون، (حوليات الجامعة التونسية) كلية الآداب ع 27/ 1988

41- أبو زكريا يحي بن شرف النووي الدمشقي : رياض الصالحين، مكتبة النهضة الجزائرية، الجرائر (دت)

42- زكي مبارك : التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت (د ت).

43- ابن الزيات : التشوف إلى رجال التصوف، ط2، تح. أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب، الرباط 1997.

44- السراج الطوسي : اللمع، تح. عبد الحليم محمد وطه عبد الباقي سرور، مصر 1960.

45- سعاد الحكيم : ابن عربي ومولد لغة جديدة، ط1، المؤسسة الجامعية، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1991.

46- سعد دعبيس : قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث، دار الصدر لخدمات الطباعة القاهرة، (د ت)

47- سعيد بقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1989.

48- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين : تأليف مجموعة من الأساتذة منشورات اتحاد الكتاب الجزائري 2002.

49- سليمان العطار : الخيال عند ابن عربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة (د ت).

50- اسماعيل بن محمد العجلوني الجراحي : كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من أحاديث على ألسنة الناس، مؤسسة الرسالة، بيروت، ج2 ، ط4 ،.1985

51- السهروردي : عوارف المعارف، دار الكتاب العربي، بيروت 1966.

52- السيوطي : الاتقان في علوم القرآن، ج2، المكتبة الثقافية، بيروت 1973.

53- الشعراني : لواقع الأنوار في طبقات الأخبار، الحلي 1954.

54- شلتاغ عبود شراد : الغماري شاعر العقيدة الإسلامية، ط1، دار مدني، الجزائر .2003

55- صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر، دار إقرأ، بيروت .1992

56- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، بيروت .1988

57- عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ط3، دار الأندلس بيروت .1983

58- // : شعر عمر بن الفارض دار الأندلس، بيروت، لبنان .1982

59- عبد الحليم محمود : أبحاث في التصوف مع كتاب المنقذ من الظلال، ط5، 1385هـ

60- عبد الحميد جيلة : صناعة الكتابة عند العرب، ط1، دار العلوم، بيروت .1998

61- عبد الرحمن بدوي : شطحات الصوفية، طبعة القاهرة -مصر .1949

62- ابو عبد الرحمن السلمي : طبقات الصوفية، تح. نور الدين ثربية، ط .1953

63- عبد الحميد هيمة : الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر .2003

64- //: علامات في الإبداع الجزائري، دار هومة، الجزائر .2000

65- عبد الرزاق قسوم : عبد الرحمن الثعالبي والتصوف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر (دت).

66- عبد العزيز بومسهولي : الشعر الوجود والزمان –رؤية فلسفية للشعر، إفريقيا الشرق، المغرب .2002

67- الأمير عبد القادر الجزائري : المواقف في التصوف والوعظ والإرشاد، ط2، دار اليقظة العربية .1996

68- عبد القادر فيدوح : دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران –الجزائر (دت).

69- //: الرؤيا والتأويل، دار الوصال، الجزائر .1994

70- عبد الكريم اليافي : التعبير الصوفي ومشكلته، منشورات جامعة دمشق .1981

71- عبد الله الركيبي : الشعر الديني الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر .1981

72- عبد الله راجع : القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والإستشهاد، ط1، عيون المقالات، الدار البيضاء .1988

73- عبد الله الغذامي : ثقافة الأسئلة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت .1993

74- // : الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، .1998

75- عبد المعطي كيوان : التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة .1988

76- عثمان حشلاف : الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر .2000

77- عدنان حسين العوادي : الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق .1986

78- ابن عربي : الإسراء إلى المقام الأسرى، أو كتاب المعراج، تح. سعاد الحكيم، ط1، دار ندرة للطباعة والنشر، بيروت 1988.

79- // : الطريق إلى الله تعالى، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، دمشق 1991.

80- // : عنقاء مغرب في ختم الأولياء وشمس المغرب، القاهرة –مصر 1954.

81- // : الفتوحات المكية، تحقيق.عثمان يحيى، القاهرة 1972، و طبعة دار الكتب العربية الكبرى، القاهرة –مصر (د ت).

82- // : فصوص الحكم، تح. أبو العلا عفيفي، ط2، دار الكتاب العربي، بيروت 1980.

83- العربي دحو : ابن خلوف وديوانه جني الجنتين في مدح خير الفرقتين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1994.

84- العربي دحو : الشعر المغربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائرية 1994.

85- عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها، دار الجيل، بيروت 1993.

86- العز بن عبد السلام : حل الرموز، تح. طه عبد الرؤوف سعد، مكتبة العلم والإيمان ومكتبة تاج بطنطا، مصر 1995.

87- عز الدين بليق : منهاج الصالحين من أحاديث وسنة الأنبياء والمرسلين، دار الفتح للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1978.

88- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، القاهرة 1978.

89- عزيز الحسين : شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت 1987.

90- عكاشة عبد المنان الطيبي : الصحيح المسند في الأمثال والحكم، شركة الشهاب، الجزائر (دت).

91- أبو العلاء عفيفي : التصوف الثورة الروحية في الإسلام دار الشعب، بيروت (دت).

92- علي البطل : الصورة في الشعر العربي، ط2، دار الأندلس 1981.

93- علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس .1978

94- علي علي صبح : الأدب الإسلامي الصوفي، ط2، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر .1997

95- علي ملاحي : شعرية السبعينات في الجزائر -القارئ والمقروء، منشورات الجاحظية، الجزائر .1995

96- عمر بن سالم : القانون الأساسي وتراجم الأعضاء، اتحاد الكتاب التونسيين .1989

97- الغبريني : عنوان الدراية فيمن عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية، تح. رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ط2، .1981

98- فريد الزاهي : النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب 2003.

99- أبو القاسم سعد الله : تاريخ الجزائر الثقافي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائري .1981

100- أبو القاسم سعد الله : دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط2، دار الآداب، بيروت 1977.

101- ابن قتيبة : الشعر والشعراء، بيروت 1964.

102- قدامة بن جعفر : نقد النثر، تح. طه حسين وعبد الحميد العبادي، المكتبة العالمية، بيروت 1980.

103- قدامة بن جعفر : نقد الشعر، تح. نسيب غازر، دار المكشوف، بيروت 1939. 104- القشيري : الرسالة القشيرية، تح. معروف رزيق وعلي عبد الحميد أبو الخير، ط2 دار الخير، دمشق 1995.

105- كامل مصطفى الشيبي : شرح ديوان الحلاج، بغداد 1974.

106- // : الصلة بين التصوف والتشيع، طبعة بغداد 1963.

107- الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، تح. عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، مصر 1998.

108- كمال أبو ديب : في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت 1987.

109- كولدرج : النظرية الرومانتيكية في الشعر، تح. عبد الرحمن حسان، دار المعارف، القاهرة .1971

110- كولن ولسون : الشعر والصوفية، تر. عمر الديراوي أبو حجلة، ط2، دار الآداب، بيروت .1979

111- محمد بنعمارة : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء .2001

112- // : الصوفية في الشعر المغربي المعاصر (المفاهيم والتجليات)، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء .2000

113- محمد بن صالح : الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، دار سراس للنشر، تونس .1994

114- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3، ط1، دار توبقال، المغرب .1990

115- محمد بنيس : ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب -مقاربة بنيوية تكوينية، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء .1985

116- // : كتابة المحو، دار توبقال، المغرب .1994

117- محمد جلال شرف : دارسات في التصوف الإسلامي، دار النهضة العربية، بيروت 1984.

118- محمد حبيب الزناد : كيمياء الألوان، الدار التونسية للنشر، 1989.

119- محمد رضا الشيبي : أدب المغاربة والأندلسيين، دار إقرأ، بيروت 1984.

120- محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت 1980.

121- محمد عبد المنعم خفلجي : الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة (دت).

122- محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن، دار العودة، بيروت (دت).

123- // : ليلى والمجنون في الأدبيين العربي والفارس، دار العودة، بيروت 1980.

124- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعرف، ط3، 1984.

125- محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر .1998

126- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، .1992

127- // : دينامية النص ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، .1990

128- // : المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)، المركز الثقافي العربي، ط1، .1999

129- محمد مندور : الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر، ط3، (دت).

130- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث واتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت -لبنان .1985

131- محي الدين اللاذقي : آباء الحداثة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، .1998

132- صحيح مسلم : شرح النووي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، مج 8، ط2، .1972

133- مصطفى بن سليمان بالي زاده الحنفي : شرح فصوص الحكم، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت 2002.

134- مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفني -الشعر خاصة، دار المعارف بمصر 1973.

135- مصطفى الشكعة : المطالعات الإسلامية في العقيدة والفكر، دار الكتاب البناني، بيروت 1983.

136- منذر عياشي : الكتابة وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1998.

137- منصف عبد الحق : الكتابة والتجربة الصوفية (نموذج محي الدين بن عربي)، منشورات عكاظ، الرباط 1988.

138- ناجي حسين جودة : المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة) دار الجيل، بيروت 1992.

139- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ط1، دار العلم للملايين ، بيروت 2000.

140- نصر حامد أبو زيد : إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت ط2، 1992 .

141- // : مفهوم النص، المركز الثقافي العربي، بيروت .1990

142- // : هكذا تكلم ابن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب .2002

143- النفري : المواقف والمخاطبات، تح. آرثر أربري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985، و طبعة دار الكتب المصرية .1934

144- الإمام النووي : الأربعين النووية، دار البعث قسنطينة (الجزائر)، (دت)

145- نيكلسون : الصوفية في الإسلام، تر. نور الدين شريبه، مكتبة الخانجي، مصر .1951

146- هنري كوربان : تاريخ الفلسفة الإسلامية، ترجمة. نصير مروة وحسن قبيسي، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983 .

147- أبو الوفا الغنيمي التفتازاني : مدخل إلى التصوف الإسلامي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة .1988

148- وفيق سليطين : الزمن الأبدي -الشعر الصوفي الزمان، الفضاء، الرؤيا، دار نون للدراسات والنشر، اللاذقية .1997

149- // : الشعر الصوفي بين مفهومي الانفصال والتوحد، دار مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1995.

150- ياسين الأيوبي : مذاهب الأدب معالم وانعكاسات ج2 (الرمزية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت .1982

151- يوسف الخال : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، لبنان 1978.

ثالثا : المعاجم

1- جبور عبد النور : المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت 1984.

2- دائرة المعارف الإسلامية، مادة تصوف.

3- سعاد الحكيم : المعجم الصوفي، دار دندرة للطباعة والنشر، بيروت 1981.

4- الشريف الجرجاني : التعريفات، دار الفكر، بيروت، ط1، .1998

5- ابن عربي : اصطلاح الصوفية، مطبعة جمعية دائرة المعارف العثمانية 1948.

6- الفيروز آبادي : القاموس المحيط، دار العلم للجميع، بيروت (دت)

7- القاشاني : اصطلاحات الصوفية، تح. محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.

8- كامل المهندس ومجدي وهبة : معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت 1984.

9- المعجم الوسيط : مجمع اللغة العربية، دار المعارف، مصر، ط2، 1972.

10- ابن منظور : لسان العرب، دار صادر، بيروت.

11- الموسوعة الفلسفية العربية : معهد الإنماء العربي اللبناني بيروت، ط1، 1986.

رابعا : رسائل جامعية مخطوطة

1- عبد اللطيف بن أود : في شعرية قصيدة الحداثة العربية - القصيدة المغربية نموذجا، (رسالة جامعية مخطوطة) كلية الآداب بالرباط.

2- عمر بوقرورة : الإغتراب في الشعر الإسلامي المعاصر 1960- 1990، (رسالة دكتوراه دولة)، جامعة قسنطينة 1994.

3- فيصل أصلان : خطاب التصوف (أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط 1997.

4- مختار حبار : الرمزية في شعر ابن الفارض (رسالة ماجستير مخطوطة)، جامعة وهران 1984.

خامسا : دراسات مخطوطة

1- عبد الكريم الشريف : قراءة في ديوان قالت الوردة لعثمان لوصيف.

2- حامد أبو أحمد : قراءة في ديوان مملكة الرماد لحسن الأمراني.

سادسا : الدوريات

1- جريدة الإتحاد الاشتراكي (الملحق الثقافي) المغرب، ع (10-04-1988).

2- جريدة بريد الجنوب، تونس، ع 114، (30 جوان 1997).

3- جريدة الصباح الأسبوعي، تونس، ع (1 ديسمبر 1997).

4- جريدة الفينق، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية، ع (1ديسمبر2000)

5- جريدة النور الجديدة، الجزائر، ع (10 ماي 2001).

6- مجلة بصمات، كلية الآداب، جامعة الحسن الثاني، فاس، ع 1982.

7- مجلة البيت، بيت الشعر في المغرب، ع خريف 2000

8- مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، ع 75و92 و 126.

9- مجلة رحاب المعرفة، تونس، ع 10، 1999.

10- مجلة عالم الفكر، الكويت، ع مارس 1997.

11- مجلة فصول، مصر، ع1و 2، 1986.

12- مجلة فكر ونقد، المغرب، ع 40 يونيو 2001.

13- مجلة الفكر، تونس، ع4، 1970.

14- مجلة القصيدة، الجاحظية، الجزائر، ع9، 2001.

15- مجلة كتابات معاصرة، بيروت، ع 36، 1999.

16- مجلة نزوى، مسقط، ع1، 1994.

17- شبكة المرايا الثقافية www.maraya.net

فهرس الموضوعات

- الفصل الثاني: الخطاب الصوفي في الشعر المغاربي

- الفصل الثالث: رمز المرأة في الشعر الصوفي المغاربي

صدرت للمؤلف الكتب التالية:

1- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر

2- علامات في الإبداع الجزائري المعاصر

3- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، تأليف مشترك

4- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

الكاتب: عبد الحميد هيمة
hima.hamid@yahoo.fr

الناشر : دار الأمير خالد
edkhaled.info@gmail.com



الأستاذ الدكتور عبد الحميد هيمة باحث أكاديمي
يشتغل بجامعة قصدي مرباح بورقلة
صدر له حتى الآن :

- البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر
- علامات في الإبداع الجزائري المعاصر
- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين، تأليف مشترك
- الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب

راف 2013-6763
ردمك 978-9961-9837-8-2

